

IETRO BRACCI

B GE ZUR RÖMISCHEN KUNSTGESCHICHTE
DES XVIII. JAHRHUNDERTS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

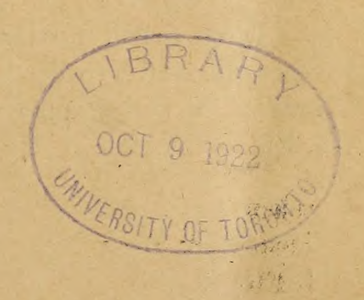
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KÖNIGLICHEN UNIVERSITÄT GREIFSWALD

VORGELEGT VON

KURT VON DOMARUS



STRASSBURG
UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1915

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät der Universität Greifswald.

Dekan: Professor Dr. Mark Lidzbarski
Referent: Professor Dr. Max Semrau

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juli 1915.

Diese Arbeit erscheint mit zahlreichen Lichtdrucktafeln versehen als Heft 110 der Sammlung «*Zur Kunstgeschichte des Auslandes*» im Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel) Straßburg i. Els.





VORWORT.

Vorliegende Arbeit verdankt ihre Entstehung einem längeren Aufenthalt in Rom. Als ich an der Hand des Titi die Kirchen durchwanderte, die Werke des Barock näher betrachtete und die vorhandene Literatur verglich, fanden sich für das 18. Jahrhundert große Lücken. So war auch in dem neuesten Nachschlagewerk, dem Lexikon von Thieme-Becker, der Artikel Bracci ganz ungenügend bearbeitet. Wichtige Werke fehlten, andere wie die Arbeit an der Fontana di Trevi waren falsch datiert. Und doch erschien es mir nützlich und wertvoll, und die fortschreitende Arbeit hat mich darin bestärkt, mich eingehender mit dieser Zeit und in erster Linie mit diesem Künstler zu beschäftigen. Es gelang mir, im Besitz der Nachkommen des Künstlers, den Eigentümern der Casa 18 am Corso Umberto, in der einst Goethe wohnte, noch wertvolle Papiere und Zeichnungen zu finden. Der Familie Bracci, besonders Frau Maria Concetta Trocchi geb. Bracci, bin ich zu größtem Danke verpflichtet, daß sie mir nicht nur die Einsicht in die erhaltenen Papiere gestattete, sondern auch bei der Beschaffung der Photographien behülflich war. Zu danken habe ich ferner den Herren Dr. Cassierer, Fallani, Dr. phil. et jur. Stephan Kekule von Stradonitz, Dr. Oskar Pollak, Dr. Sobotka und Dr. Waldmann für wertvolle Hinweise, vor allem aber Herrn Professor Ernst Steinmann, dem so liebenswürdigen und stets hülfsbereiten Leiter der Hertziana in Rom und meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Max Semrau zu Greifswald.



MEINEN ELTERN



EINLEITUNG.

SEITDEM man begonnen hat, die Kunst des Barock und Rokoko richtig einzuschätzen, hat eine reiche Forschungsarbeit auf diesem Gebiete eingesetzt. Doch beschäftigte sie sich naturgemäß zuerst mit der Entstehung und den Anfängen des Stiles, vor allem mit den überragenden Künstlerpersönlichkeiten Berninis und Borrominis. Die darauf folgende Zeit, das Ende des 17. und das 18. Jahrhundert bis zum Auftreten Canovas, ist hingegen wenig behandelt worden. Der Begriff der Berninischule wurde der Sammelname für alle römischen Künstler dieser Zeit, auch wenn sie mit Bernini nichts zu tun haben. Und welch große Zahl trefflicher Meister, namentlich in Baukunst und Bildnerei, blüht gerade bald nach der Jahrhundertwende! Die Barigioni, Fuga, Salvi, Galilei, Posi, jeder ein Künstler mit eigenem Stil, geben durch ihre großartigen Bauten dem Stadtbild Roms den Charakter, den es bis 1870 gewahrt hat. Im 18. Jahrhundert werden Bauten errichtet, die die Bewunderung Aller, auch der fanatischsten Klassizisten gefunden haben, wie die Spanische Treppe, die Fontana di Trevi und die Villa Albani. Erst jetzt erhalten die Kirchen S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano ihre imposanten Fassaden. Die Bildhauerei andererseits empfängt reiche Aufgaben in den großartigen Statuenreihen der Lateranskirche im Anfang und in der Peterskirche um die Mitte des Jahrhunderts.

So wäre es wohl eine für die Kunstwissenschaft lohnende Aufgabe, einmal die Werke der bedeutendsten Künstler Roms im 18. Jahrhundert zusammenzustellen und sie in die Gesamtkunstgeschichte einzureihen.

Der Betrachtung des Lebenswerkes eines dieser Künstler soll diese Arbeit dienen: Pietro Bracci ist ohne Zweifel einer der wichtigsten

römischen Bildhauer seiner Zeit, einer der ganz wenigen auch in Rom geborenen; denn wie schon früher sind es meist Auswärtige, denen die Stadt ihre Schönheit dankt: Florentiner (Galilei), Lombarden (die Rusconi), Sienesen (Posi) und — für diese Zeit charakteristisch — viele Franzosen [1].

---

[1] Die Haupttätigkeit der Franzosen galt dem Innenschmuck von S. Luigi de' Francesi. Die eigenartige, für Rom neue, auf Blau abgestimmte Dekoration entwarf Derizet. Den Plafond mit dem Tode des heiligen Ludwig auf dem Kreuzzug vor Tunis malte Charles Joseph Natoire (1755—56), (Titi S. 148 und Lecoy de la Marche, Académie de France à Rome, S. 270 u. 272). Ferner berichtet Cracas vom 14. Oktober 1752 von der Ausschmückung der Kapelle des Hochaltars: Die vier Kirchenväter aus Stuck an der Kuppel stammen von Maini, della Valle, Monsù Gilè (Nicolas Gillet gest. 1780) und Monsù Scial (Simon Challe gest. 1765), der Heilige Geist und die beiden Seitenreliefs von Monsù Lestage, die Dreieinigkeit von Monsù Chafier (Jean Jacques Caffieri 1725—92). Pajou hat also nichts für die Kirche gearbeitet, wie Armaillhacq, L'église nationale de Saint-Louis des Français à Rome, 1894, S. 253/54 irrtümlich angibt (vergl. auch Lecoy, S. 258).

Der bedeutendste der Franzosen ist Michelangelo Slodtz (1705—65). In Rom arbeitete er: das Relief des Johannes in S. Marco (Titi S. 182) (etwa 1736), das Grabmal des Nicola Vleughels (1669—1737), Direktors der französischen Akademie in Rom in S. Luigi de' Francesi (Nagler) (etwa 1738), 2 Putten an der Fassade von S. Maria Maggiore (Titi S. 250) (1741), den heiligen Bruno im rechten Querschiff der Peterskirche, das römische Hauptwerk des Künstlers (1744) (Cracas 24. Oktober 1744), ein Ovalrelief der heiligen Teresa in S. Maria della Scala (Titi, S. 41) (etwa 1745), nach dem Entwurf Fugas das Grabmal des päpstlichen Majordomus Gregorio Capponi (gest. 1746) in S. Giovanni de' Fiorentini (Titi, S. 425) (etwa 1746) Abb. in Bollettino d'Arte 1913, S. 181. Auch das wirkungsvolle Grabmal zweier Bischöfe der Kathedrale in Vienne (abgebildet in Marcel Reymond, Grenoble et Vienne, S. 143) entstand in Rom; 1747 kehrte er nach Paris zurück. Vgl. auch: Éloge de René Michel Slodtz. 1767 (Bibl. des Kunstgew.-Mus. Berlin).

QUELLEN UND VORARBEITEN.

ALS Quelle für die Kenntnis Pietro Braccis kommt vor allem ein handschriftliches, von ihm selbst verfaßtes Verzeichnis seiner Werke in Betracht, das sich im Besitz der Familie Bracci befindet. Leider ist es nicht vollständig und sehr ungleichmäßig angefertigt. Es nennt manchmal nur die Werke, manchmal gibt es eine kurze Beschreibung davon, manchmal sind die dafür gezahlten Summen und Ausgaben und manchmal auch die Größe angegeben. Außerdem ist es keineswegs frei von Versehen. So wird auf dem ersten Blatt in lateinischen Ziffern die Jahreszahl 1665 angeführt. Selbstverständlich muß es 1765 heißen und in der Tat reicht das Verzeichnis bis 1762. Das letzte erwähnte erhaltene Werk ist die Arbeit für die Fontana di Trevi. Nur wird vorher als Nummer 35 das Grabmal Benedikts XIV. unter dem Jahre 1769 aufgezählt. Es ist anzunehmen, daß auch hier ein Schreibfehler vorliegt: 1759, ein Jahr nach dem Tode des Papstes, ist wohl das Werk begonnen, und allerdings erst 1769 vollendet worden.

Ein zweites, ebenfalls im Besitz der Familie Bracci befindliches Verzeichnis gibt ohne nähere Beschreibung die Namen einiger im obigen fehlender Werke. Es ist wahrscheinlich ein Auszug aus Titi von späterer Hand. Außerdem sind eine kleine, kurze Familienchronik und verschiedene Briefe und Ernennungsdiplome für die Lebensgeschichte des Meisters von Bedeutung.

Wichtige Nachrichten findet man ferner im Diario ordinario des Cracas, der römischen Zeitschrift, die 1716 beginnend, für die Zeit Braccis vollständig vorliegt. Neben Berichten von Kirchenfesten, Hinrichtungen oder sonstigen Tagesereignissen trifft man häufig auf kunstgeschichtlich wertvolle Mitteilungen.

Vieles bringen die Guiden, vor allem die recht zuverlässige des Titi 1763 und die des Venuti 1766 und 1767.

Eine Bearbeitung des Lebens Braccis liegt vor von Mattia Azzarelli. Sie enthält manches zur Lebensgeschichte, ist aber im ganzen feuilletonistisch oberflächlich und ohne jede wissenschaftliche Kritik geschrieben.

Die Angaben der Künstlerlexika (Nagler, Meyer und Thieme-Becker) sind wie meist für die römische Kunst dieser Zeit ungenügend.

HERKUNFT UND LEHRER PIETRO BRACCIS.

PIETRO, Francesco, Giovanni, Antonio Bracci [1] wurde am Tage von S. Johann und Paul, Sonnabend den 16. Juni 1700 um 1 Uhr geboren. In S. Marcello wurde er getauft. Seine Eltern waren Bartolomeo Cesare, ein Holzbildschnitzer, und Anna Francesca, eine Lorenzani. Bei den Jesuiten wurde er erzogen, beim Vater empfing er den ersten Unterricht im Zeichnen, bis er in die Werkstatt des Camillo Rusconi eintrat [2].

Dieser hervorragende Künstler hat noch keine gebührende Würdigung gefunden. Ueber sein Leben und seine Werke sind wir sehr gut unterrichtet durch seinen Freund Lione Pascoli [3]. Hier sei nur das wichtigste erwähnt. Camillo ist am 14. Juli 1658 in Mailand geboren. Dort wurde er Schüler Rusnatis (gest. 1713) [4]. Mit 27 Jahren ging er nach Rom und trat in die Werkstatt Ercole Ferratas ein. Er half ihm bei manchem seiner Werke. So arbeitete er an der schönen Statue der heiligen Elisabeth und den zwei knieenden Engeln, die dieser für die Elisabethkapelle des Doms zu Breslau ausführte [5]. Nach Ferratas Tode 1686 machte er sich selbständig. Pascoli berichtet von Stuckstatuen in Sant' Ignazio, S. Trinità de' Pellegrini, S. Silvestro in Capite, S. Vito, S. Salvatore in Lauro: Engel und Allegorien. Die Grabmäler Paravicini in S. Francesco a Ripa, Fabretti gest. 1700 (Nibby I, S. 430) in S. Maria

---

[1] Familienchronik Bracci-Mattia Azzarelli.

[2] Cracas vom 16. April 1729.

[3] Pascoli, Vite de' Pittori usw. Roma 1730, I, S. 259 ff. — Ferner Niccolò Pio, Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti 1724 (Cod. Vat. Caponn. 257, unveröffentlichte Handschrift).

[4] Ricci, Kunst in Norditalien, S. 205.

[5] Pascoli I, S. 260 u. S. 244: S. Lisabetta regina d'Ungheria con molti putti e due grandi angeli per la nobil cappella del cardinal Langravio in Uratislavia. Abb. in Cornelius Gurlitt, Histor. Städtebilder, Serie 2, Heft 3: Breslau, Tafel 18. Danach ist die irrtümliche Angabe bei Lutsch, Kunstdenkmäler der Stadt Breslau, S. 24, zu berichtigen, ebenso Art. Ferrata bei Thieme-Becker.

sopra Minerva und des Sakristans Giuseppe Eusanio in S. Agostino (Nibby I, S. 58) sind kleinere Arbeiten in Stein. Seinen Ruhm dankt er dem großen Marmorwerke der jugendlich schlanken Engel an der Orgeltribüne der linken Seitenkapelle des Gesù: sie nennt bereits Cicognara mit Recht die schönsten des Jahrhunderts [1].

Diese Arbeit fand solchen Beifall, daß Papst Clemens XI. (Albani) ihm um 1711 die Statuen der Heiligen Andreas, Johannes und Matthäus für die Reihe der Nischenfiguren im Hauptschiff von S. Giovanni in Laterano übertrug. Am 29. Juli 1713 [2] waren diese sowie zehn der anderen Statuen fertiggestellt; denn damals, wie aus einem Briefe des damaligen Direktors der französischen Akademie, Natoire, hervorgeht, schlug dieser dem König Ludwig XIV. vor, die noch fehlende von Legros ausführen zu lassen und dem Papst zu schenken. Da der Vorschlag nicht angenommen wurde, ließ der Papst 1715 [3] von Rusconi auch den Heiligen Jakobus, den Aelteren, anfertigen. Alle diese Statuen zeigen größte monumentale Wirkung bei individueller Behandlung und tiefer Beseelung. Der Schwung des Gewandes ist reich, doch ohne Uebermaß.

In Anerkennung seiner Verdienste erhielt Rusconi den Christusorden und schon 1715 [4] begann er mit den Arbeiten für das Grabmal Gregors XIII. (Boncompagni) in der Peterskirche, das nach der Bezeichnung am Schild der « Tapferkeit » 1723 vollendet war. Der Papst, ein würdiger, ehrfurchtgebietender Greis mit langem Bart, sitzt in der damals üblichen Weise mit segnend erhobener Rechten in einer Nische über dem Sarkophag. Die trapezförmige Vorderseite desselben schmückt ein Relief, das die Kalenderreform des Papstes verherrlicht. Rechts hebt die «Tapferkeit», ein Weib mit klassisch strengen Zügen, in etwas ungeschickter Haltung einen Vorhang vom Sarge. Die « Religion » auf der anderen Seite hält ein Buch in der Linken, eine Schrifttafel mit den Worten der Offenbarung: Ich kenne seine Werke und seine Treue (II, 19) in der Rechten und blickt zum Papste auf. An ihrer Brust schwebt die Taube des heiligen Geistes, der sie erleuchtet. Ein Drache, das Wappentier der Boncompagni, kommt unter dem Sarge zum Vorschein. Alles in blendend weißem Marmor, würdig und ernst.

Einfach und edel ist das Grabmal des Prinzen Alexander Sobieski, des Sohnes König Johanns III., des Befreiers Wiens (gest. 1714 in Rom) [5]

---

[1] Storia della Scultura, Bd. 6, S. 199.
[2] Lecoy, S. 156.
[3] Lecoy, S. 160.
[4] Lecoy, S. 161.
[5] Nibby p. m. I, S. 180.

in der Kapuzinerkirche S. Maria della Concezione (links vom Hochaltar). Auf dem schlichten Sarg halten zwei Putten das Medaillon mit dem Reliefbild des von langen Locken umflossenen Hauptes des Königssohnes; darunter ein Adler. Die Ausführung ist von hervorragender Feinheit.

Außer mythologischen Arbeiten, einem Laokoon, Pluto, Herakles und Apoll, die nach England gingen, fertigte Camillo im Auftrag der Jesuiten ein Wachsmodell einer Statue ihres Ordensgründers, die für St. Peter bestimmt war. Er selbst hat sie nicht vollenden können. Er starb am 8. Februar 1728.

Sein ältester Schüler war der nicht mit ihm verwandte Giuseppe Rusconi, der am 9. November 1687 in Tremona bei Como geboren war [1]. Er führte die Ignatiusstatue aus, die fortan unter seinem Namen geht: ein monumentales und großes Werk. Sie steht im Hauptschiff der Peterskirche, ein großes Stuckmodell dazu in Sant' Ignazio [2]. Selbständige Arbeiten Giuseppes sind die Engel am Tabernakel von S. Prassede und die Fortezza der Capella Corsini [3]. Hier zeigt sich schon der neue, oft spielerische Geist des 18. Jahrhunderts. Vor allem sein Werk ist die herrliche Büste Camillos für das Pantheon, jetzt in der sogenannten Protomoteka des Konservatorenpalastes aufgespeichert, die schönste der ganzen Sammlung [4]. Er starb nach Naglers Künsterlexikon 1758 [5].

Ein anderer Schüler Camillos ist Francesco Schiafino aus Genua, der 1742 für Jerusalem Reliefs arbeitete. Er lebte 1689—1765 [6].

Ein dritter Schüler ist Giovanni Battista Maini. Er ist in Casano Magnago bei Mailand am 6. Februar 1690 geboren [7]; 19 Jahre alt war er in Rom und starb dort im Juli 1752 [8], [9]. Er ist neben

---

[1] Pascoli I, S. 270.

[2] Titi, S. 168.

[3] Titi, S. 247 u. S. 219.

[4] Titi, S. 362 und Righetti, Descrizione del Campidoglio, Roma 1836, II, S. 136, mit Abbildung Taf 330.

[5] Die Angabe des Todesjahres im Cicerone ist falsch.

[6] Abecedario, S. 109 und Gazette des beaux arts, Juli 1914, S. 23, Ricci, Kunst in Norditalien, S. 279.

[7] Pascoli I, S. 270.

[8] Cracas vom 29. Juli 1752 (Aufbahrung in S. Andrea delle Fratte).

[9] Ein Verzeichnis seiner Werke gibt Th v. Wahl im Repertorium 1911, S. 15/16. Dazu kommt das im Text erwähnte Relief in Siena (1748) und ein Kirchenvater in S. Luigi de' Francesi (1752). Mainis Schüler war Innozenzo Spinazzi aus Rom, dessen heiliger Josef Calansanzio (Gründer des Piaristenordens) in der Peterskirche 1755 aufgestellt wurde (Cracas vom 4. Oktober 1755).

Antonio Montauti[1], Filippo della Valle (1693—1770)[2] und Bracci der wichtigste italienische Bildhauer dieser Epoche in Rom und so werden wir noch öfter von ihm zu reden haben.

Ueber Braccis Tätigkeit in Rusconis Werkstatt sind wir leider nicht näher unterrichtet; doch scheint uns der Einfluß des Lehrers auf seinen Stil nicht allzu groß gewesen zu sein.

Mit 24 Jahren trennte er sich von Rusconi und bezog ein eigenes Atelier an der Piazza Trinità de' Monti, nachdem er Faustina Mancini geheiratet hatte (11. Oktober 1724).

---

[1] Von ihm der treffliche heilige Benedikt (1725 nach Angeli) in der Peterskirche und die schöne Pietà in der Krypta der Corsinikapelle (1732) (Nibby I, S. 253).

[2] Suppl. dell' Abeced. 1776, S. 1317. Die Werke dieses hervorragenden Künstlers sind (Seitenzahlen nach Titi, die Datierung versuchsweise):

1725. Accademia di S. Luca: Relief König Josias.

Um 1730. Peterskirche: Grabmal Innozenz XII. (Pignatelli 1691—1700) mit Caritas und Justitia, nach Fugas Entwurf (S. 20).

1732. S. Giovanni in Laterano: Cap. Corsini: Temperanza (S. 219).

1734. S. Giovanni de' Fiorentini: Hauptportal: Corsiniwappen mit Glauben und Stärke (S. 422).

Inneres: Grabmal des Girolamo Samminiati (gest. 1733) (S. 424).

1735. S. S. Apostoli: Denkmal der Königin Maria Clementina Sobieski (S. 315).

Consulta: Hauptportal: Päpstliche Gewalt mit Gerechtigkeit (Nibby II, S. 720).

Nach 1739. S. Tommaso degli Inglesi: Grabmal des Tommaso Deheram (Diram) (gest. 1739), (S. 119).

1741. S. Maria Maggiore: Fassade in der Mitte oben: Heil. Geist und über dem unteren Geschoß rechts: S. Nicola Albergati, wirkungsvoll der Architektur angepaßt. (S. 250).

Nach 1743. S. Maria in Trastevere: Grabmal des Rechtsgelehrten Pietro Corradini (gest. 1743).

1745. Peterskirche: linkes Querschiff: Heil. Johann von Gott (Stifter des Ordens der barmherzigen Brüder, Fate bene fratelli) (S. 21 und Justi, Winckelmann II, 135), sehr schön.

Um 1745. S. Maria della Scala: Ovalrelief: Heil. Teresa (S. 415).

1748. Siena, Dom, Cap. Chigi: Relief, Heimsuchung.

1750. S. Ignazio: Verkündigungsrelief. (S. 169).

1752. S. Luigi de' Francesi: Kirchenvater.

1754. Peterskirche, Hauptschiff rechts: Heilige Teresa (S. 20) (Justi II, 135).

Um 1760. Fontana di Trevi, Fertilità und Salubrità (S. 353).

Nach 1767. S. Giovanni in Laterano: Grabmal des Kardinals Nicola Antonell (gest. 1767), Nibby I, 251). (Abgeb. Bollettino d'arte 1913, S. 183), die Urheberschaft ist nicht bezeugt, doch scheint mir das Werk von dem Künstler zu stammen. Vorzüglich ist die Gestalt des Zeitgottes. Della Valles Grabmal von der Hand seiner Tochter befindet sich nach Boll. d'arte 1913, S. 177, in S. Cecilia. Sein Schüler war der Spanier Francisco Vergara d. J. (1713—1761), dessen trefflich charakterisierter heil. Petrus von Alcantara im Hauptschiff der Peterskirche steht. (Nibby I, 611 hier: Bergara!) Näheres in Naglers Künstlerlexikon.

DIE WERKE DER FRÜHEN ZEIT.

I.

Im Jahre 1725 fertigt Bracci das erste von ihm erhaltene Werk. Es ist ein Terrakottarelief, mit dem er sich um den Preis in dem von Clemens XI. (Albani) gestifteten Concorso Clementino der Accademia di S. Luca bewarb. Darzustellen war der König Josias von Juda (639 bis 608 v. Chr.), wie er « dem Gouverneur der Stadt Amasia, dem Kanzler Safan, dem Sekretär Jota und dem Hohenpriester Eliacia das Geld zur Vollendung des Tempels übergibt. (Libri de' Rè IV, 22 = 2. Könige, 22) » [1]. Gemeint ist in Wahrheit die abweichende Parallelstelle: Vulgata, lib. II. Par. 8 (2. Chron. 34). Die Namen lauten hier: Maasia (Maaseja), Saphan, Joha (Joah) und Helcias (Hilkia). Auch schickte nach der Bibel der König diese Männer aus, um beim Hohenpriester das im Tempel gesammelte Geld abzuholen und an die Bauleute des Tempels zu verteilen. Bracci erhielt den ersten Preis, den zweiten der Florentiner della Valle (s. oben) und den dritten Giuseppe Almeda (Josè Almeida) (1700—1776) aus Lissabon, der später dort viele Werke ausführte [2]. Erhalten sind nur die Reliefs Braccis und della Valles; sie befinden sich noch heute im Besitz der Akademie.

In einer Halle sitzt rechts auf reich verziertem barockem Throne König Josias mit dem Panzer angetan. Die Linke hält das Zepter nach unten an die Thronlehne gestützt, die Rechte weist in schöner großer Bewegung auf die Schale mit Geld, die ein lockiger Knabe trägt. Der König ähnelt stark dem Attila auf dem Relief Algardis in der Peters-

[1] Il trionfo delle 3 nobili e belle arti'. . . . usw. 1725.
[2] Künstlerlexikon von Thieme-Becker.

kirche, wie überhaupt die Formengebung unseres Reliefs das Studium des Algardischen verrät, das aber durchaus nicht zu den besten dieses Künstlers gehört. Bracci übertrifft ihn weit an Ausdrucksfähigkeit und Gruppierungssinn. Zu Füßen des Thrones kniet voll Ehrerbietung der bärtige Maaseja und breitet weit die Arme aus. Etwas zurück steht hochaufgerichtet in der Umrahmung eines der Bogen Hilkia, der Hohepriester und sieht mit würdevoll feierlichem Blick auf den König, während ein Jüngling links von ihm einen Plan des Tempels in den Händen hält und fragend zu ihm aufblickt. Hinter dem Hohenpriester sehen wir wiederum zwei Männer, der vordere bartlose kniet mit einem Buch in der Rechten (Saphan?), der hintere bärtige steht. Ganz links ist ein Krieger mit einem jungen Mann im Gespräch angedeutet, während ganz rechts zur Linken des Thrones zwei ältere Männer, von denen der eine wohl Joah, das Relief abschließen. Zur Rechten des Thrones kommen noch zwei Knaben mit Gefäßen und Schalen zum Vorschein.

Die Gestalten sind voll Lebendigkeit dargestellt, die Köpfe würdig und ausdrucksvoll, die Hauptpersonen durch ihre Stellung wirkungsvoll herausgehoben.

Lehrreich ist ein Vergleich mit dem Relief della Valles: Bei Braccis Mitbewerber ist alles viel intensiver, weniger gedrängt, er gibt ruhigere Linien, seine Kunst steht der Renaissance näher. Sein König ist kleiner und verschwindet daher mehr unter der zahlreich dargestellten Menschenmenge. Der Thron Valles ist ein hoher runder Podest mit einem Relief, bei Bracci sehen wir nur drei Stufen bis zum Thron. Valles Stil ist eleganter, der Braccis kompakter und kräftiger.

II.

Vielleicht infolge des günstigen Ausganges des Wettbewerbs 1725 erhielt Bracci den ersten öffentlichen Auftrag; denn nach den Guiden [1] wurde die Kirche S. Giovanni e Paolo am Cälius bei der Wiederherstellung durch den Kardinal Paolucci mit Stuckfiguren Braccis in der Apsis geschmückt. Die Wiederherstellung wurde nach der Inschrift am Hauptportal 1718 begonnen.

Ueber dem Hochaltar steht in Wolken, aus denen zwei liebliche Cherubim hervorschauen, ein Kreuz. Zu seinen Seiten knien zwei Engel: ein Motiv, das Bracci noch oft wiederholen sollte. Der Engel rechts faßt

[1] Titi, S, 77; Nibby I, S. 267.

mit der Rechten das Kreuz. Er blickt auf den anderen, der auf dem Gesims schwebt und die Hände auf der Brust kreuzt. Es sind schlanke, graziöse Figuren mit Lockenköpfchen. Ein zartes Lächeln spielt auf ihren Gesichtern. Die Körperbildung ist noch weich und dem Gewand fehlen die scharfen Kanten. Die Behandlung zeigt das Frühwerk.

III.

Die ersten im Verzeichnis erwähnten Werke sind zwei Marmorbüsten für dieselbe Kirche (1725) [1]. Sie stehen mit mehreren anderen in einem runden Vorraum der Sakristei.

Die erste stellt Papst Innozenz XII. (1691—1700) dar, der der Missionskongregation (Lazaristen) das Kloster von S. Giovanni e Paolo zugewiesen hatte. Heute gehört Kirche und Kloster den Passionisten, denen es 1769 von Clemens XIV. übergeben wurde. Der Papst zeigt strenge Züge. « Er hat nichts vor Augen als Gott, die Armen und die Reform der Mißbräuche », sagt der Venetianer Contarini von ihm, der ihn « mit allen Vorzügen ausgestattet findet, die man an einem Oberhaupte der Kirche wünschen kann. » [2] Zwei scharfe Falten gehen von den Nasenflügeln nach den Mundwinkeln. Außer dem Schnurrbart trägt er die Fliege. Die Augen blicken scharf geradeaus. Die Stirn ist etwas gefaltet: ein Mann, der Widerspruch nicht gut vertragen kann. Ueber die Soutane fällt eine Stola, die mit Kreuz, Taube und dem Topf, dem Wappenbild des Pignatelli, geschmückt ist (Pignatta, Topf).

Gegenüber steht die Büste des Kardinals Fabrizio Paolucci de' Calboli (1685—1726). Er war ein seiner Zeit sehr einflußreicher Kirchenfürst und Staatssekretär unter Clemens XI. und Benedikt XIII. Es hätte nicht viel gefehlt, so wäre er bei der Papstwahl 1721 an Stelle Innozenz XIII. gewählt worden. Nur der Einspruch des Kardinals Althann im Auftrag des Kaisers verhinderte die Wahl. Eine Zeitlang war er auch Nuntius in Warschau. Er hatte, wie erwähnt, die Kirche S. Giovanni e Paolo wiederhergestellt. Außerdem, wie die Inschrift unter der Büste sagt, hatte er in seiner Geburtsstadt Forlì ein Haus für die Kongregation der Missionare gebaut.

Die Arbeit Braccis gibt die vornehm klugen Züge des als herzensgut Geschilderten [3] treffend wieder. Unter der Kalotte kommen ein paar

---

[1] Titi, S. 77; Nibby I, S. 267.
[2] Ranke, Päpste III, S. 207.
[3] Ranke, Päpste III, S. 214.

Locken hervor. Ein Schnurrbärtchen zeigt sich unter der scharf geschnittenen Nase. Ein Doppelkinn zeugt von Wohlleben und Behaglichkeit. Die Augen sind scharf herausgemeißelt.

Bei beiden Werken ist im Gegensatz zu den Fleischteilen der Marmor des Stoffes glänzend poliert, um ihm dadurch Atlasähnlichkeit zu verleihen. Unten sind die Büsten dem Rande der Mozzetta entsprechend glatt abgeschnitten.

IV.

1726 fertigte Bracci das geschmackvolle Grabmal des eben erwähnten Kardinals Fabrizio Paolucci in der Kapelle des S. Pellegrino Laziosi im rechten Querschiff von S. Marcello am Corso (Nr. 2 des Verzeichnisses) [1]. Mitte April 1729 wurde es enthüllt [2]. (Höhe des Gesichtes $^3/_4$ Palm = 0,168 m).

Nach der Angabe des Verzeichnisses rühren Entwurf und Ausführung ganz von Bracci her. Ein hoher Sockel trägt die barock geschwungene Inschrifttafel aus schwarzem Marmor. Oben endigt sie in zwei mit einem Band zusammengebundenen Flügeln. Sie wird gehalten durch zwei Voluten, die aus dem Sockel herauswachsen. Auf diesem erhebt sich eine an die Wand gelehnte Pyramide, an der die Fama, die Figur des Ruhmes, schwebt. In der Rechten hält sie eine Posaune, in der Linken das Medaillon mit dem Bilde des Kardinals.

Die Pyramidenform tritt wohl zuerst bei den nach Gnoli schon in dieser Form von Raffael entworfenen Chigigräbern in S. Maria del Popolo auf [3], doch ist sie bei Bracci viel schlanker geworden, erst Canova führt die breite Form wieder ein. Die Allegorie mit einem Medaillon mit dem Bilde des Geehrten gibt wohl zuerst das Grabmal Valtrini (gestorben 1639) in S. Lorenzo in Damaso. Nach Berninis Entwurf ausgeführt, zeigt es ein fliegendes Skelett mit dem Bilde des Verstorbenen [4], auch die Ruhmesgöttin Braccis schwebt scheinbar vollkommen frei. Die Körperformen sind gut modelliert, die Gewandung ist ansprechend und natürlich. Der Kopf zeigt freundlich mildes Lächeln mit einem feinen sinnlichen Zug. Das Haar ist in einem Knoten zusammengeschlossen.

Meisterhaft ist das Reliefbild des Kardinals, das auf dunkelblauem Grunde im Profil gegeben ist. Vorzüglich ist das feine nervöse Spiel der Lippen dargestellt. Unter der Büste ist das Werk bezeichnet.

[1] Titi, S. 323; Nibby I, S. 319.
[2] Cracas vom 16. April 1729.
[3] Tosatti, Bollettino d'Arte 1913, S. 174.
[4] Fraschetti, il Bernini, S. 82 mit Abbild.

V.

Die 1727 (Verzeichnis Nr. 3) für den Monsignore Paolucci gearbeitete Büste des Kardinals Fabrizio Paolucci ist verschollen. (Höhe 3 Palm = 0,670 m).

VI.

1730 führt Bracci für S. Agostino zwei Putten aus. Sie befinden sich auf dem Giebel der zum Chor führenden Tür auf der Evangelienseite, d. h. links von dem schönen von Bernini entworfenen Hochaltar. Die Putten auf der entsprechenden Tür stammen von Bartolomeo Pincellotti [1]. (Verzeichnis Nr. 4). (Fot. Gargiolli, B 339).

Von Braccis Putten hält der eine im Profil gegebene linke kindlich spielend ein flammendes Herz, auf das er blickt, in die Höhe. Der andere ist in Vorderansicht gegeben und trägt mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch. Er sieht nach unten. Die Gruppe ist ein kleines ansprechendes Werk dekorativen Charakters.

Aehnlich vier Puttengruppen, von denen nur die Entwürfe in der Sammlung Bracci sich erhalten haben: Auf Segmentgiebeln je zwei Engel. 1. Mit Sanduhr, Spiegel und Zirkel, darunter steht Prudenza, 2. mit Schild und Schwert, darunter Fortezza, 3. mit Liktorenbeil und Wage, darunter Giustizia und schließlich 4. der eine Putte gießt aus einem Gefäß in ein anderes, das der zweite hält, darunter Temperanza. Der kindliche Ausdruck ist gut wiedergegeben.

VII.

Zwei 1730 gearbeitete 13 Palm (2,90 m) hohe Statuen des heiligen Petrus Nolascus (Gründer der Mercedarier 1237) und des heiligen Felix von Valois, (mit Joh. von Matha Gründer der Trinitarier um 1200), die Bracci nach dem Verzeichnis Nr. 5 für den König von Portugal (Johann V., 1706--1750) ausführte und nach Lissabon sandte, sind verschollen und wahrscheinlich bei dem Erdbeben vom 1. November 1755 zu Grunde gegangen [2].

---

[1] Titi, S. 402; Nibby I, S. 54.

[2] Dieser kunstsinnige und fromme Monarch bestellte in Rom einen Altar, der nach den Entwürfen Salvis und Vanvitellis angefertigt, im Dezember 1744 durch den Papst in S. Antonio de' Portoghesi geweiht wurde, ehe er nach Lissabon gebracht wurde (Cracas vom 19. Dezember d. J.), wohl derselbe, der die Kapelle S. João in S. Roque schmückt. (A. Haupt, Lissabon, Berühmte Kunststätten, Bd. 62, gibt als Jahr des Entstehens 1710 an).

VIII.

Das Pontifikat Clemens XII. (1730–1740) aus dem kunstsinnigen Florentiner Hause Corsini ist in künstlerischer Beziehung eines der glänzendsten und fruchtbarsten gewesen. Eine stattliche Reihe von Bauten [1] entstand damals: S. Celso e Giuliano von de Dominicis (1735), Bambin Gesù von Carlo Buratti begonnen und von Fuga fortgeführt, die Consulta von Fuga (1735) [2], S. Maria della Morte von demselben [3], die großartige Fontana di Trevi, von der wir weiterhin ausführlich zu sprechen haben werden, S. Giovanni de' Fiorentini (1734), vor allem aber die Fassade von S. Giovanni in Laterano und die Capella Corsini.

Unter Innozenz X. war 1650 durch Borromini die Basilika des Laterans, aller Kirchen der Stadt und des Erdkreises Mutter und Haupt, vollkommen in barockem Sinne umgebaut worden, die großartige Reihe der Apostelstatuen durch Rusconi, Monnot, Legros u. a. der hervor ragendsten Künstler der Zeit zu Anfang des 18. Jahrhunderts hergestellt worden. Noch fehlte aber der Kirche die Fassade.

Zur Zeit des Giovanni Antonio und des Mattia de' Rossi (beide gestorben 1695) wurde erörtert, die Fassade in zwei Ordnungen in der Höhe der damaligen, ungeschmückten Mauer mit denselben Oeffnungen auszuführen und sie mit dem Schmuck des Palastes zu verbinden. Das Gesims sollte sich mit dem des Palastes vereinen und so die Fassade sich dem ganzen Baukomplex einfügen [4]. Am 17. Mai 1702, berichtet Valesio, habe Kardinal Panfili dem Papste erzählt, er denke immer daran, wie er die Kirche zu ihrer Vollendung bringen könne, daher erhoffe man den baldigen Beginn des Baues der vom Cav. Borromini prächtig entworfenen Fassade.

Erst Papst Clemens XII. nahm den Gedanken, die Fassade zu errichten, wieder auf. Jedoch ließ er ein Ausschreiben veranstalten. Am 14. Juli 1732 trat die Kommission, die über die Entwürfe entscheiden sollte, zusammen [5]. Vorher hatte eine Künstlerkommission, der die Bildhauer Rusconi und Maini, die Architekten Valeri und Derizet, die Maler Conca, Ricciolini, Ghezzi und Pannini angehörten, sich für den Entwurf

[1] Gaddi, Roma nobilitata.

[2] 8. April: Enthüllung des Wappens oben an der Fassade (Diario del Valesio) von dem herzlich unbedeutenden Paolo Benaglia (Nibby II, S. 720).

[3] Nibby I, S. 445.

[4] Cod. Corsinianus 1173, S. 464.

[5] Entwürfe in der Bibl. des Berliner Kunstgewerbemus. Hdz. 1133—35 (unbedeutend) und Hdz. 1121 (Filippo Vasconi) (reich und prunkvoll).

des Alessandro Galilei entschieden. Allerdings hatten sie geschwankt und zuerst dem Vanvitelli den Preis zuerkennen wollen. Außerdem gefielen am besten die Entwürfe Ludovico Sassis (1678—1736)[1].

Die Kongregation beschloß dem Vanvitelli aufzutragen, ein neues Modell mit Verbesserungen anzufertigen. Die letzte Entscheidung blieb dem Papst und dieser entschied sich für Galilei. Am 18. August wurde mit den Arbeiten begonnen[2].

Nachdem der Papst im November die Bauarbeiten besichtigt hatte, segnete er am 8. Dezember 1733[3] den ersten Stein für die Fassade, wie einst, so meldet der Chronist, auch Paul V. am 10. Februar 1608 den ersten Stein für die Fassade der Peterskirche gesegnet hatte. Kardinal Guadagni legte den Grundstein. 1735 war die Fassade vollendet.

Unter den Entwürfen im Besitz der Familie Bracci befindet sich auch ein solcher Pietro Braccis für die Fassade der Lateranskirche. Von den zwei Ordnungen zeigt das untere Geschoß 16 Säulen, von denen die 6 mittleren vorgekragt einen Dreiecksgiebel mit den liegenden Figuren der Heiligen Petrus und Paulus tragen. Die beiden äußersten Säulen stehen in der Linie der rückwärtigen Mauer und tragen eine Attika mit zwei Männerfiguren. Das obere Geschoß mit 14 Säulen ist durch eine Attika vom unteren getrennt. Den oberen Abschluß bildet eine Balustrade mit 12 Figuren. Die Mitte ist betont durch einen Segmentgiebel, auf dem ein Kreuz mit 2 Figuren zu seinen Füßen steht. Der Architrav des oberen Geschosses enthält die Inschrift: Clemens XII. P. M. Salvatori orbis D. a. d. 1735, der des unteren: Sacrosanta (!) eclesia Lateranensis omnium eclesiarum orbis mater et caput, Das Ganze zeigt eine wohldurchdachte leichte gefällige Form ohne die Wucht und Schwere der Galileischen Fassade. An Geschlossenheit reicht sie nicht entfernt an diese heran, die in einer Ordnung korinthischer Säulen und Pilaster auf dem weiten etwas ansteigenden Platze sich mächtig aufbauend einen der größten Eindücke Roms bietet. In der einfachen, weiß gehaltenen Vorhalle befinden sich mehrere Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben des Täufers, eines von Bracci, von dem wir erst später sprechen werden.

Gleichzeitig mit der Fassade ließ Clemens XII. an der linken Seite der Kirche eine Kapelle für sein Haus durch Galilei errichten, die dem

---

[1] Grabstein in S. Stefano del Cacco (beim Eingang rechts).

[2] Cancellieri, S. 388, Anm. 1, Francesco Cerrotti, Lett. e memor. autografe ed inedite di artisti tratte dai mss. della Corsiniana, Roma 1860. S. 21.

[3] Novaes, Elementi della storia, XIII, 266 und Cracas vom 14. November und 12. Dezember 1733.

Heiligen Andreas Corsini (gest. 1373) geweiht ist. Sie war im Januar 1735 [1] so weit fertig, daß der Altar geweiht werden konnte. Am 4. Februar wurde zum ersten Male das Fest des heiligen Andreas Corsini darin gefeiert. Doch, so meldet Valesio, habe sie nicht viel Beifall gefunden, sie sei kleinlich und trocken.

Das ist nicht zu verwundern, denn der herrliche Zentralbau mit seiner geschmackvollen weiß-goldenen Kuppel mutet durchaus nicht barock an, sondern ist renaissanceartig und entsprach daher dem Zeitgeschmack nicht. Viele Statuen und Reliefs schmücken die Wände. Eines von Bracci 1732 (Verzeichnis Nr. 6) ausgeführt, wollen wir näher betrachten [2].

Es befindet sich über der « Klugheit » Cornacchinis über der Tür, die links vom Altar in die Krypta führt, und stellt ein Wunder des heiligen Andreas Corsini dar: Er wäscht Armen die Füße und heilt einem dieser durch einen Kuß die Wunde am Bein. Auf einem Podest an einer Säule sitzt der bärtige Kranke und wird sanft durch einen Jüngling gehalten. Weiter links ist der Heilige angetan mit dem Pluviale, die Mitra auf dem bartlosen Haupte, niedergekniet. Er hält mit beiden Händen das linke Bein des Kranken und beugt sich darüber, um es zu küssen. Hinter dem Heiligen stehen zwei Männer, von denen der eine seinen Bischofsstab hält. Beide drücken durch die ausgestreckte Rechte ihr Erstaunen über die wunderbare Begebenheit aus. Rechts unter der Säule sitzt ein zweiter Armer und zieht sich die Kleider an. Hinter ihm eilt ein Knabe, eine überaus gelungene Figur, mit einem Gefäß von dannen, während zwei andere Gestalten hinter dem Kranken sichtbar werden. Das Ganze ist vorzüglich komponiert. Das Bein des Kranken bildet die Diagonale des Reliefs und dadurch wird die Aufmerksamkeit auf das Hauptmoment der Handlung hingeleitet. Die Gewandung zeigt schlichte, schöne Falten, die Gesichter lebendigen Ausdruck. Das Relief gehört in seiner Frische zu dem Besten, was Bracci geschaffen hat. (Höhe 4 ½ Palm = 1,005 m, Breite 6 ⅙ Palm = 1,378 m).

IX.

Clemens XII. ließ laut Inschrift 1733 den Konstantinsbogen wiederherstellen [3]. Auch diese Arbeit war Bracci übertragen. Im Verzeichnis Nr. 7 unter dem Jahr 1732 berichtet er selbst darüber: Es wurden neu gefertigt die Köpfe der 8 großen Statuen der Dacischen Sklaven aus

[1] Cracas vom 8. Januar 1735.
[2] Titi, S. 219; Nibby I, S. 253; Gaddi, S. 26.
[3] Gaddi, S. 113.

Pavonazzetto, die über den 8 Säulen stehen. Ebenso wurden alle fehlenden Arme und Hände ergänzt, ferner die 8 Köpfe des Kaisers Konstantin und 4 Köpfe von Soldaten und Frauen an den 8 großen Reliefs zwischen den Sklavenstatuen. Eine dieser (Höhe 18 Palm = 4,021 m, der Kopf 3 Palm = 0,67 m) mußte außerdem ganz neu hergestellt werden, da von ihr nichts übrig geblieben war als zwei halbe Beine. Der Sockel war zerstört und durch einen Blitz herabgeschleudert worden. Die altertümliche Färbung wurde den Statuen durch Oelfarbe gegeben.

X.

1732 beschloß Papst Clemens XII. durch Kanalisation und Verlegen des Bettes der Flüsse Ronco und Montone die Stadt Ravenna vor den häufigen Ueberschwemmungen zu sichern. Gleichzeitig wurde der 1736 vollendete Ponte Nuovo und der 1737 fertige Canale und Porto Corsini in Angriff genommen, alles für die Stadt äußerst segensreiche Bauten, die diese dazu bestimmten, dem Papst ein Marmordenkmal zu errichten [1].

So kam 1738 auf den großen Platz (jetzt Piazza Vittorio Emanuele) eine Kolossalstatue von Braccis Hand zu stehen, die im Jahre 1867 in das Museo Nazionale gebracht wurde, wo sie noch heute im Hofe steht (Höhe 11 Palm = 2,457 m).

Angefertigt wurde die Statue nach dem Verzeichnis Nr. 8 im Jahre 1733. Sie zeigt uns den Papst in der seit Berninis Urban VIII. üblichen Form, sitzend und in feierlicher Weise mit der Rechten segnend. Der linke Fuß ist leicht vorgesetzt, sodaß ein Kontrapost entsteht, der der Statue eine Drehung und dadurch Lebendigkeit verleiht. Das Pluviale fällt in weiten Falten über den rechten Arm und gibt dem Ganzen die Geschlossenheit. Die Linke ruht auf dem ganz von dem Pluviale bedeckten Sessel. Das Gewand bildet in Anlehnung an die Papststatuen des 17. Jahrhunderts auf dem linken Knie einen Ueberschlag, der den sonst durch die eng anliegende Alba häßlich wirkenden Teil der Beine verdeckt. Das mit der Tiara geschmückte Haupt ist etwas nach vorn gebeugt. Milde und freundlich blickt der Papst auf die Menge herab, die er segnet. Das Gesicht zeigt die scharf ausgeprägten Züge des damals 81jährigen Greises. Die starken Falten des Gesichtes sind mit guter Beobachtung wiedergegeben.

---

[1] Pier Desiderio Pasolini, „Ravenna", Rom 1912, S. 15 und Ricci, Raccolte artistiche di Ravenna, Bergamo 1905, S. 123, mit Abb. (in den Guiden von Ravenna heißt Bracci stets Antonio, auch Braccio!).

XI.

Unter Nr. 9 des Verzeichnisses vom Jahre 1734 heißt es: Ein geschmücktes Tiefrelief, 5 Palm hoch (1,117 m) und 4 Palm (0,893 m) breit, das über einer Straßentür eines Hauses von S. Girolamo della Carità in der Gasse, die nach « dem Tode » (alla morte) führt, angebracht werden soll. Es stellt das Wappen der frommen Stätte dar, d. h. die Halbfigur eines Christus über einem Sarkophag, der in der Mitte das Zeichen dieser frommen Stätte trägt.

Die Erzbruderschaft von S. Girolamo della Carità ist im Jahre 1519 durch Kardinal Giulio de' Medici, den späteren Papst Clemens VII., gegründet worden. Sie soll Almosen verteilen, Witwen und Waisen vor Gericht vertreten und arme Mädchen aussteuern [1]. Ihr Haus liegt neben der gleichnamigen Kirche. Eine Tür desselben führt zur heutigen Via de' Farnesi, die von Piazza Farnese nach S. Maria della Morte führt. Ueber dieser befindet sich noch heute das beschriebene Relief.

In einem ovalen Medaillon sehen wir Christus in dem Sarge aufgerichtet stehen, die Hände mit den Wundmalen weit ausgebreitet. Sein Haupt ist von reichen Locken umhüllt. Er beugt es etwas nach links. Der Mund ist halb geöffnet und der schmerzvoll sehnsüchtige Blick geht nach oben. Der Körper ist kräftig und muskulös gebildet. Um seine Hüften liegt ein Gewand, das kompositionell den Uebergang vom Körper zu dem viel zu kleinen Sarkophage herstellt. Auf diesem ist in einem Kreis das Kreuzeszeichen mit breiten runden schaufelförmigen Enden angebracht, darunter steht Charitas. Das Werk gehört zu den schönsten und ausdruckvollsten, die wir vom Künstler besitzen.

XII.

1734 stellt Bracci den « berühmten Antinous des Kardinals Alessandro Albani, der auf dem Kapitol aufgestellt ist, wieder her. » (Nr. 10 des Verzeichnisses). (Fot. Moscioni, Roma N. 694).

Er ergänzt den fehlenden linken Arm, zwei Finger der rechten Hand, das ganze linke Bein, den ganzen rechten Fuß, den fehlenden Baumstumpf und den Sockel. Die Statue steht im Fechtersaal des kapitolinischen Museums und stellt wohl einen Jüngling der Antoninenzeit als Hermes dar, nicht den Antinous [2].

---

[1] Nibby, Parte mod. II, S. 165.

[2] Helbig, Führer durch die Sammlungen der klassischen Altertümer in Rom, 3. Aufl. 1912 I, S. 490.

XIII.

Am 21. Februar 1730 war Papst Benedikt XIII. (Orsini) gestorben. Der Dominikanerorden, dem der Papst angehört hatte, beschloß, ihm ein großes Denkmal zu errichten. Es sollte seinen Platz in der Kapelle des heiligen Dominikus in S. Maria sopra Minerva[1] finden, die der Papst 1725 durch Rauzzini neu erbauen und mit 8 Säulen von kostbarem schwarzem karrarischem Marmor hatte schmücken lassen[2]. Die Leiche des Papstes war zuerst in der Peterskirche gegenüber dem Grabmal Innozenz VIII. vorübergehend beigesetzt worden. Am 22. Februar 1733 fand die Ueberführung nach S. Maria sopra Minerva statt[3]. Auch dort konnte die Beisetzuug vorläufig nur in der Magdalenenkapelle in einem Stuckgrab bis zur Vollendung des großen Denkmals erfolgen. Am 1. August 1736 wurde an seiner Stelle ein Stuckmodell aufgestellt[4]. Nach endgültiger Fertigstellung konnte die feierliche Beisetzung in der Nacht vom 22. Februar 1739 stattfinden[5]. Anwesend waren u. a. Kardinal Alessandro Albani, der kostbaren Marmor beigesteuert hatte, und der Herzog von Gravina Orsini, der Neffe des Papstes.

Der Entwurf des Grabmals (Fot. Alinari, 27901) rührt von Carlo Marchionni her[6], der Hauptteil des plastischen Schmuckes von Bracci. Marchionni, der Architekt des Kardinals Albani, war 1704 geboren und Schüler Filippo Barigionis[7]. Sein bedeutendstes Bauwerk ist die unter Winckelmanns Leitung erbaute herrliche Villa Albani (vollendet 1763), die die wenigen, die sie sehen durften, nicht genug zu preisen wissen. Ferner rühren die Hafenbauten von Ancona und die Sakristei der Peterskirche in Rom von ihm her. Bildhauerische Werke sind ein Relief der Cappella Chigi des Doms zu Siena, der heilige Ignatius in S. Apollinare zu Rom, eine Papststatue an S. Maria Maggiore[8] und das Relief an unserem Grabmal, von dem noch die Rede sein wird. Seine früheren Werke zeigen eine großzügige Anlage, die bei den späteren durch kleinliche

---

[1] Titi, S. 161; Nibby, S. 422.

[2] Venuti 1767, S. 653.

[3] Descrizione del solenne trasporto del cadavere . . . di Benedetto XIII il 22 febr. . . dell' a. 1733 dalla Basilica di S. Pietro alla Chiesa di S. Maria sopra Minerva. Cod. Vat. 8544 c. 142.

[4] Diario del Valesio.

[5] Cracas vom 28. Februar 1739.

[6] Suppl. dell' Abecedario S. 1394.

[7] Venuti, S. 653.

[8] Titi S. 250, nach Pistolesi S. 272 steht eine Statue Benedikts XIV. von ihm in der Bibliothek von S. Croce.

Ornamentik der Bauwerke oder übermäßige Fältelung der Gewandung an den Skulpturen beeinträchtigt wird. Das ist bei dem Benediktgrab noch nicht der Fall. Er starb 1780 [1].

An einer von hohen Säulen aus schwarzweißem Marmor eingeschlossenen hohen und schmalen Fläche erhebt sich der Sarkophag. Auf seiner nach vorn geneigten trapezförmigen Vorderseite befindet sich ein Marmorrelief mit der Darstellung eines Konsistoriums unter dem Vorsitz des Papstes. Es ist von Carlo Marchionni selbst ausgeführt. Ueber dem Sarg, der oben mit Voluten geziert ist, steht ein Postament mit der Inschrift. Darüber baut sich die Nische auf, die durch zwei Paare kleiner Säulen begrenzt wird. In der Nische erhebt sich die Papststatue in weißem Marmor, der sich wirkungsvoll von dem dunklen Hintergrund abhebt. Benedikt XIII., der fromme Dominikanermönch, der aus Demut drei Mal den Kardinalshut zurückwies [2], ist in anbetender Haltung dargestellt. Er kniet mit dem rechten Bein auf einem Kissen. Die Linke stützt er auf die Lehne des Thrones, von dem er sich erhoben hat, während er die Rechte an die Brust drückt. Das Haupt mit scharf ausgeprägten greisen Zügen ist nach rechts gewandt und sieht mit schwärmerischem Blick nach dem Altar des heiligen Dominikus. Das Pluviale fällt über das linke Knie und bildet Falten, die kompositionell die Richtung auf den Altar verstärken. Zu Füßen des Papstes steht die Tiara. Das Werk ist 1734 von Bracci ausgeführt (Verzeichnis Nr. 11). (Höhe 9 Palm = 2,01 m, das Gesicht 1 $^{3}/_{24}$ Palm = 0,25 m).

Ebenfalls von Bracci ist die Religion links (Verzeichnis 12). Sie steht auf dem rechten Fuß, während sie den linken leicht zurückgestellt hat. Das darüber fallende Gewand folgt dem Umriß des Trapezreliefs. Die linke Hand ist leicht auf den Sarkophag aufgestützt und hält ein Weihrauchfaß. Die Rechte faßt mit eleganter Bewegung einen Zipfel des Gewandes. Sie blickt lächelnd, man möchte fast sagen verliebt, empor zu dem durch besondere Frömmigkeit ausgezeichneten Papste (Höhe 11 Palm = 2,457 m, das Gesicht 1 $^{1}/_{12}$ Palm = 0,225 m).

Die andere Allegorie, die Unschuld mit dem Lamm, ist von Bartolomeo Pincellotti ausgeführt, von dessen Lebensschicksalen wir nicht unterrichtet sind. Auch sie ist ein treffliches Werk. Sie steht auf dem linken Fuß, mit dem rechten tritt sie auf eine Krone. Der Blick ist abgewandt nach dem Hauptschiff der Kirche, das Lamm ruht auf dem Sarkophag und wird von ihr mit dem linken Arm umfaßt, während ihre Rechte sich auf den Sarg stützt und einen Zipfel ihres Gewandes hält.

---

[1] Faluschi, Siena 1815, S. 6.

[2] Novaes XIII, S. 39.

Der Typus des Grabmals geht letzten Endes auf Michelangelos Mediceergräber zurück. Aus der darauf folgenden Zeit zeigt das Grabmal Pauls III. in der Peterskirche von Guglielmo della Porta jetzt diese Anordnung. Doch stand es ursprünglich frei und wies vier Allegorien auf. Die folgenden Grabmäler bis auf Berninis Urbangrab (1628—1647) lehnen sich mehr an den Typus des Florentiner Wandgrabmals an. Bernini zuerst läßt wieder den Papst in einer Nische über dem Sarkophag thronen, zu dessen Seiten sich allegorische Figuren befinden. Dieselbe Anordnung zeigt dann Algardis Leo XI. (1645), doch tritt hier zum ersten Mal der Sarkophag mit dem trapezförmigen Relief an der Vorderseite auf. Nach diesem Vorbild sind die Grabmäler Innozenz XI. von Stefano Monnot, das Gregors XIII. von Rusconi 1723 und schließlich das eben besprochene entworfen.

XIV.

An der Fassade der herrlichen Nationalkirche der Florentiner S. Giovanni de' Fiorentini (Fot. Alinari 26739), die Alessandro Galilei, laut Inschrift 1734 vollendete, fertigte Bracci das zweite Relief links in dem Zyklus der Darstellungen aus dem Leben des Heiligen der Kirche (Nr. 13 des Verzeichnisses)[1]. (Breite 7 $^1/_6$ Palm = 1,60 m, Höhe 7 $^1/_3$ Palm = 1,63 m).

Es stellt die Taufe im Jordan dar. Jesus ergreift in halb knieender Stellung mit der Linken die linke Hand des in halber Wendung des Körpers aufrecht stehenden Täufers. Dieser gießt mit der Rechten eine Schale über seinem Haupte aus. Die Gestalt Christi ähnelt der des Reliefs an S. Girolamo della Carità so sehr, daß man glauben möchte, sie sei nach demselben Modell gearbeitet. Sein Gewand wird links von zwei hinter ihm befindlichen Engeln gehalten. Der vordere kniet, während der rückwärtige mit dem Körper abgewendet steht, den Kopf aber umbiegt. Ueber der Szene schwebt die Taube. Die Körper sind kräftig ausgebildet, klar herausgearbeitet und schön gruppiert, die Gesichter edel geformt. Das Relief ist wohl eines der besten Werke Braccis.

XV.

Ueberaus unruhig wirkt dagegen das Relief in der Vorhalle des Laterans, das 1734 vollendet war. (Höhe 11 Palm = 2,457 m, Breite

[1] Angaben über die Verfertiger der 4 Reliefs an der Fassade finden sich in keiner der Guiden.

15 Palm = 3,35 m). (Verzeichnis Nr. 14)[1]. (Fot. Alinari 26591.) Ueber der Tür der rechten Seite angebracht, zeigt es uns die Strafpredigt Johannis des Täufers gegen Herodes, den er des Ehebruchs bezichtigt. Vor überladenem Hintergrunde, in einem mit Säulen geschmückten Gemach sitzt auf der linken Seite der König auf dem Throne. Johannes steht weiter rechts, eifert voller Aufregung und streckt die Hand gegen den König aus, während zwei Männer ihn festzuhalten und gefangen abzuführen suchen. Erregt spricht der König mit der links neben ihm stehenden Herodias, die er zu trösten scheint. Er deutet verächtlich abwehrend mit der Linken auf Johannes. Hinter dem König stehen zwei Männer, ein Knabe hält das Gewand der Herodias. Links an den Stufen des Thrones kniet eine schöne Gruppe zweier Frauen mit halb entblößtem Oberkörper. Ganz rechts sehen wir zwei bewaffnete Männer. Zwischen den Säulen im Hintergrunde tritt eine Wolke ins Zimmer hinein, die Strahlen auf den Heiligen wirft. Der Faltenwurf ist überreich und voll kleiner Fältelung, es sollte wohl die erregte Stimmung der Handlung deutlich gemacht werden. Doch drängt Bracci allzuviel Figuren zusammen, sodaß trotz schöner Einzelheiten der Gesamteindruck beeinträchtigt wird.

XVI.

Am 10. September 1734[2] beschloß der Senat der Stadt Rom, dem Papste Clemens XII. eine überlebensgroße Statue zu errichten. Sie sollte im großen Saale des Kapitolinischen Museums gegenüber der berühmten Statue Innozenz X. von Algardi zu stehen kommen[3]. Hatte Innozenz X. das Museum nach den etwas veränderten Entwürfen Michelangelos 1644 bis 1655 von Girolamo Rainaldi erbauen lassen, so hatte Clemens XII. durch umfangreiche Geschenke die Sammlung des Museums vergrößert. Die Ausführung des Entwurfs der Statue wurde Bracci, der Guß in Bronze dem Francesco Giardoni übertragen (Verzeichnis Nr. 15 unter dem Jahre 1736).

Das Modell ist bis 20. Mai 1735 fertig gewesen und war an seinem Platze aufgestellt worden. Denn an diesem Tage beschloß der Senat

---

[1] Titi, S. 221; Nibby I, S. 244.

[2] Cod. Corsinianus 1173, pag. 62: 1. decreto per l'erezione della statua di . . . Papa Clemente XII. . 10. Sept. 1734. 2. altro decreto . . 20. Mai 1735; 3. Capitoli, obblighi, e convenzioni fatte . . . con il fonditore sig. Franc. Giardoni Romano (10. Sept. 1737) (auch im Verzeichnis erwähnt). 4. Dekret Benedikts XIV. (14. Dez 1740), worin er seine Genehmigung zur Errichtung der Statue erteilt.

[3] Titi, Indice Capitolino, S. 22; Gaddi, S. 177.

« mit der größtmöglichsten Schnelligkeit eine Metallstatue in den Verhältnissen des Modells, wie es sich schon im Palaste befindet », herstellen zu lassen. So wurde am 10. September 1737 zwischen den Konservatoren Marchese Emilio Massimo und Antonio Grassi im Auftrag der Stadt einerseits und Francesco Giardoni andererseits die Vereinbarung getroffen, daß dieser die Statue nach dem Modell und, wenn es der Bildhauer wünsche, mit einigen Veränderungen innerhalb von 8 Monaten zu gießen habe. Er erhalte dafür 4800 Scudi in Geld und Zollfreiheit in Höhe von 300 Scudi, insgesamt 5100 Scudi = 29 325 Fr. « Giardoni habe sich stolz zu fühlen, daß er als Römer ein Werk für das Kapitol schaffen dürfe. Auch habe er die Ehre gehabt, die andere Statue Seiner Heiligkeit in der Kapelle des hohen Hauses Corsini auszuführen. » Diese letztere am Grabmal des Papstes in S. Giovanni in Laterano wurde von ihm am 15. Oktober 1735 nach dem Entwurf des Giovanni Battista Maini gegossen [1].

Beim Abschluß des Vertrages war Bracci zugegen, wie er im Verzeichnis berichtet. Ihm wurde das Recht der Leitung, Beihilfe und Zustimmung erteilt, ohne seine Billigung sollte Giardoni nicht ausgezahlt werden. Die Statue wurde jedoch erst unter Benedikt XIV. 19. Dezember 1740 aufgestellt [2].

Leider ist das Werk Braccis spurlos verschwunden. Nach einer mündlichen Ueberlieferung im Hause Bracci ist es im Jahre 1846 eingeschmolzen worden. Doch verschwindet es schon um 1800 aus den Guiden, vielleicht ist es also in der Franzosenzeit 1798/99 zerstört worden. Zuletzt wird es in Vasis Itinerario instruttivo 1804 S. 71 erwähnt. Doch ist fraglich, ob nicht der unzuverlässige Vasi aus früheren Guiden ohne Beachtung der Veränderung abgeschrieben hat. Im Jahre 1818 ließ Pius VII die Sammlungen des Kapitols neu ordnen [3] und damals wurde Algardis Statue in den großen Saal des Konservatorenpalastes gebracht, wo sie noch heute gegenüber von Berninis Urban VIII. steht. Der Statue Braccis wird keinerlei Erwähnung getan und trotz aller Bemühungen habe ich auch sonst keine gesicherte Nachricht über ihren Verbleib auffinden können.

Als Ersatz für das verlorene Original muß uns der im Auftrag des römischen Senates (Beschluß vom 20. Mai 1735) ausgeführte Stich von

---

[1] Diario del Valesio, Cracas vom 22. Oktober 1735.

[2] Archivio storico etc. di Roma IV, 32 (1878/79).

[3] Tofanelli, Catalogo delle sculture etc. nel museo et nella galleria di Campidoglio, Roma 1829, S. 138.

Roccus Pozzi dienen, von dem sich Abzüge in der Corsiniana und im Dresdener Kupferstichkabinett erhalten haben.

Die Anordnung des römischen Standbildes ist im Großen und Ganzen dieselbe wie die der Statue in Ravenna. Doch ist die Auffassung eine energischere, härtere geworden. Das Haupt ist weniger gesenkt, der Blick fester, die Züge, abgesehen von dem höheren Alter des Papstes sind schärfer und scheinen fast unfreundlich. Auch die Rechte ist weniger erhoben und mehr nach der Seite ausgestreckt. Die Linke greift nervös an die Stuhllehne, während sie in Ravenna nur darauf ruht. Der Körper ist etwas nach rechts gedreht und dadurch bekommt die Anordnung eine Richtung in die Breite im Gegensatz zu der Statue in Ravenna, die schlanker in die Höhe geht. Letztere ist dem Platze, auf dem sie ursprünglich zwischen zwei Säulen stand, angepaßt, während die römische auf der Schmalseite eines großen Saales aufgestellt war. Selbstverständlich müssen wir bei der Beurteilung berücksichtigen, daß wir von der römischen nur den Stich besitzen.

XVII.

In der Episcopalkirche zu Aversa bei Neapel befindet sich ein Grabmal des Kardinals Innico Caraccioli. Der Gesamtentwurf stammt nach einem Stich des Roccus Pozzi in der Corsiniana von Filippo Barigioni. Die Zeichnung zu dem Stich lieferte Paolo Posi, der nach Milizia der Verfasser des Entwurfs des Grabmals gewesen sein soll[1]. Doch ist wohl der Angabe des Stiches mehr zu glauben; auch scheint mir stilistisch die Art der Anordnung mehr für den ganz barocken Barigioni zu sprechen, während Posis gesicherte Werke einen spielerischen, rokokoähnlichen Schwung aufweisen. Vielleicht hat der Stich mit der Bezeichnung Paolo Posi arch. delin. Verwirrung angerichtet.

Filippo Barigioni lebte 1690—1753[2]. Er war Schüler des Mattia de' Rossi[3]. Seine sonstigen Werke sind: der schöne Brunnen vor dem Pantheon unter Clemens XI (1700—1721)[4], der Umbau von S. Gregorio della divina Pietà (1729) und von S. Domenico in Urbino (1732), die

---

[1] Memorie II, S. 371.

[2] Künstlerlexikon von Thieme-Becker: Die Angabe, der heilige Norbert in der Peterskirche sei von Barigioni, ist falsch. Auf dem in Meyers Künstlerlexikon angeführten Stich von Leo Bombelli ist Bracci ausdrücklich als Verfasser bezeichnet.

[3] Pascoli I, S. 270.

[4] Zwei Stiche im Dresdener Kupferstichkabinett von seinem Schüler Benedikt Renard aus Polen. Den Anblick der Schale (von Giacomo della Porta) vor der Neuausschmückung gibt Falda, Fontane 1691, S. 25.

Vollendung der Kapelle Albani in S. Sebastiano an der Via Appia, die Maratta (gest. 1713) entworfen hatte, und an der (wohl vor ihm) Carlo Fontana (gest. 1714) und Alessandro Specchi (geb. 1669, gest. 1729) gearbeitet hatten [1], der Innenschmuck von S. Marco (1735—41) [2], das Grab der Clementina Sobieski in der Peterskirche (um 1740), von dem noch zu sprechen sein wird, der Hauptaltar der Madonna del Pascolo (heute S. Sergio e Bacco) [3] und schließlich die Kapelle des heiligen Franz von Paula in S. Andrea della Fratte [4]. Alle seine Werke sind geschmackvoll, großzügig, wirken aber schwer und bei aller Pracht manchmal bedrückend.

Gestiftet hat das Denkmal in Aversa nach dem Stich Monsignor Martino Innico Caraccioli seinem Onkel und Vorgänger im Bistum, der 1642—1730 lebte.

Das Grabmal zeigt auf hohem Postament mit der Inschrift den schöngeformten Porphyrsarkophag. Auf ihm sitzt die marmorne Gestalt des Ruhmes, die nach dem Verzeichnis Nr. 16 von Bracci gearbeitet ist. In der Rechten hält sie graziös eine Posaune. Sie blickt freundlich lächelnd nach links zum Beschauer hinab. Die Körperformen sind schlank und zart. Die eine Brust bleibt von dem in schönen Falten fallenden und geschürzten Gewande frei. Das linke Bein ist hochgezogen und ruht auf dem Rande des Sarkophags. Mit der linken Hand berührt sie das oben an der Wand aufgehängte Medaillon, das in Mosaik die Halbfigur des Kardinals darstellt. Von wem das Bildnis entworfen, ist nicht bekannt, vielleicht von Ignaz Stern, der um 1680 in Maukirchen bei Passau geboren, bis 28. Mai 1748 lebte und in Rom viel für Kirchen malte [5]. Zu Seiten der Fama liegt auf dem Sarge ein Löwe aus Metall, der nach dem Verzeichnis von dem Silberschmied Angelo Spinaci nach dem Modell Braccis gegossen wurde. Er wendet den Kopf nach vorn.

Das Ganze ist einfach, aber sehr geschmackvoll angeordnet, die Arbeit Braccis ist frisch und flott ausgeführt und beweist seine Fähigkeit in der Wiedergabe anmutiger Gestalten, deren Gesichter ein Lächeln verklärt.

---

[1] Cracas vom 19. Nov. 1729. Titi, S. 70.

[2] Stich im Dresdener Kupferstichkabinett vom Jahre 1738. Cracas vom 9. April 1735 (Chor), 29. April 1741 (Fußboden), 2. Dez. 1741 (Marmorumkleidung der Säulen).

[3] Titi, S. 270.

[4] Titi, S. 343.

[5] Noack, Deutsches Leben in Rom, S. 43 u. 420, ferner Biermann, Deutsches Barock und Rokoko 1914, S. 173. (Madonna im Germ. Museum).

XVIII.

Am 18. Januar 1735 starb mit 34 Jahren die Königin Maria Clementina Sobieski, die Nichte des großen Johann Sobieski und Gemahlin des englischen Thronprätendenten Jakob III. (Stuart). Der in Rom und der ganzen katholischen Welt beliebten Frau wurde eine glänzende Trauerfeier, zu der die Ausschmückung Fuga entwarf, in SS. Apostoli veranstaltet [1]. Ein kleines ansprechendes Denkmal wurde ihr dort von der Hand Filippo della Valles errichtet [2].

Vorläufig wurde dann die Leiche in der Krypta der Peterskirche beigesetzt, während ihr über der Tür, die zur Kuppel führt, im linken Seitenschiff dieser Kirche ein großartiges Grabmal errichtet wurde (Fot. Alinari 26 458) [3]. Der Entwurf zu diesem stammt von Filippo Barigioni. Die Ausführung des Skulpturenschmuckes besorgte Bracci. Nach dem Verzeichnis Nr. 17 arbeitete er 1739 daran. Anfang Dezember 1742 konnte das Denkmal enthüllt werden [4]. Die feierliche Ueberführung der Leiche dorthin fand jedoch erst am 22. Januar 1745 statt [5]. Diesmal sorgte Luigi Vanvitelli für die Ausschmückung der Kirche. Während der Feier wurden an die Anwesenden Stiche des Denkmals von Roccus Pozzi verteilt.

Maria Clementina ist nach Mathilde von Tuscien und Christine von Schweden die dritte Frau, der die Ehre zuteil wurde, ein Denkmal in der Peterskirche zu besitzen. Die Märtyrerin des katholischen Glaubens sollte verherrlicht werden, ein Protest gegen das abgefallene England.

Ueber der Tür steht der Sarkophag, über dem vor einer Pyramide die Gestalt der « Carità verso Iddio » sitzt (Höhe 13 $^1/_2$ Palm = 3,016 m). In der Linken hält sie hocherhoben ein bronzenes flammendes Herz, auf das sie mit sehnsüchtigem Blicke sieht. Das schöne zarte Haupt ist von langen Locken umgeben, der Körper in ein weites Gewand gehüllt, das große Falten mit scharfen Berninesken Kanten wirft. Neben der allegorischen Figur steht halb knieend ein reizender Putto (Höhe 8 $^1/_2$ Palm = 1,898 m), der zugleich mit ihr das Medaillon mit dem Bilde der Königin hält. Dieses ist nach dem Entwurf Ludovico Sterns (1709—1777) [6]

[1] Cracas vom 29. Januar 1735.
[2] Titi, S. 315, Abbild. bei Bergner, Das barocke Rom, S. 105.
[3] Titi, S. 25/26; Nibby I, S. 638.
[4] Cracas T. 140, Nr. 3960 — Cancellieri, S. 382.
[5] Cracas vom 30. Januar 1745. (Abb. Magni, Barocco. Taf. 132.)
[6] Noack, Deutsches Leben in Rom, S. 44 u. S. 420.

von Pietro Paolo de' Cristofari (1685—1743)[1] in Mosaik ausgeführt. Stern malte wie sein Vater Ignaz für mehrere Kirchen Roms. Ein 1753 bezeichnetes anmutiges Bild eines Freiherrn von Ertal befindet sich im Schlosse zu Aschaffenburg[2]. Von ihm, nicht von seinem Vater, stammt wohl auch das ansprechende Bildnis des Cardinals Landi in der Corsiniana[3]. Betrachten wir weiter das Denkmal: Ein großer Vorhang aus gelbem Marmor mit bronzenen Fransen ruht auf dem Sarkophag und fällt in weiten Bäuschen über den unteren Teil des Grabmals, die beiden Teile desselben mit einander verbindend. Unter dem Sarge auf dem Giebel der Tür befinden sich zwei weitere Putten aus weißem Marmor, die Krone und Zepter in den Händen halten. Auf dem Sarge steht die Inschrift: Maria Clementina M(agnae) Brittaniae Franc(iae) et Hibern(iae) Regina. In seiner Farbigkeit bildet das Ganze ein eindrucksvolles harmonisches Kunstwerk.

XIX.

Für die Kathedrale in Neapel führte Bracci 1739 eine Himmelfahrt Mariä aus (Höhe 50 Palm = 11,17 m, Breite 10 Palm = 2,23 m). Er reiste zu diesem Zwecke dorthin, um die Engel aus Stuck an Ort und Stelle auszuführen. Reise, Wohnung und Essen wurden ihm vom Erzbischof Kardinal Spinelli vergütet[4]. (Verz. Nr. 18).

Das Werk befindet sich in der Tribuna. Wie im Chor der Peterskirche das Mittelfenster von Bernini in den Aufbau seiner Cathedra einbezogen ist, um Lichtwirkungen hervorzurufen, so auch hier. Am Ende der Kirche schon vom Eingang sichtbar, schwebt die marmorne Figur der Madonna mit ausgebreiteten Armen und erhobenem Haupte gen Himmel. Von dem mittleren Fenster des Chors hebt sich dieses Haupt wirkungsvoll ab. Strahlen ergießen sich nach allen Seiten. Kleine und große Engel begleiten die Himmelskönigin, sie stützen die Wolken oder streuen Rosen auf sie herab. Einer von ihnen ist links unten anbetend in die Knie gesunken, ein anderer schwebt von rechts oben herab, ihr die Strahlenkrone aufs Haupt zu setzen.

---

[1] Künstlerlexikon von Thieme-Becker.

[2] Biermann, Deutsches Barock und Rokoko 1914, S. 72.

[3] Bollettino d'Arte 1912, S. 377.

[4] Der Behauptung in: Giuseppe Sigismondo Napoletano, Descrizione . . . di Napoli 1788 (Treves) I, S. 9: ein Bruder Braccis habe die Zeichnungen für den Schmuck des Altars und der Tribuna geliefert, widersprechen die Angaben des Verzeichnisses. Auch ist von einem solchen Bruder nichts bekannt.

Vortrefflich ist der Eindruck der Aufwärtsbewegung durch die Diagonale hervorgerufen, die von den Flügeln des äußersten Engel rechts über den linken Arm der Madonna zu dem lieblichen Putto links oben leitet. Schön ist namentlich auch der stehende Engel links unten, der mit graziöser Bewegung Lilien in den Händen hält, seine linke Brust ist entblößt und der ausdrucksvolle Kopf im Profil sichtbar.

XX.

Die altehrwürdige Basilika S. Maria Maggiore hatte schon große Veränderungen erlitten. Sixtus V. hatte die Sixtinische, Paul V. die Borghesische Kapelle hinzugefügt und Clemens X. hatte die Tribuna neu gebaut, nicht nach dem Entwurf Berninis, sondern nach dem auch sehr wirkungsvollen Carlo Rainaldis. Eine neue Fassade plante Clemens XII. und ließ Benedikt XIV. durch Ferdinando Fuga errichten. Valesio berichtet, daß schon am 13. August 1735 die alte Fassade «ohne jede Notwendigkeit» abgerissen worden sei. Am 19. habe der Papst den Beginn des Neubaues angeordnet. Doch hat die Arbeit bis zum Jahre 1741 geruht, erst der neue Papst Benedikt XIV. spendete zu diesem Zwecke 20,000 Scudi [1], wodurch das Kapitel der Liberianischen Basilika bewogen wird, energisch an das Werk zu gehen. Am 4. März 1741 wird feierlichst der Grundstein gelegt [2]. Laut Inschrift des Portikus war die Fassade 1743 vollendet (Fot. Alinari 26727).

Zu der reichen Ausschmückung von Fassade und Vorhalle mit Statuen und Reliefs wurden die bekanntesten römischen Künstler der Zeit, darunter auch Bracci, herangezogen. Er fertigt 1741 (Nr. 19 des Verzeichnisses) [3] (Höhe 11 $^1/_2$ Palm = 2,569 m) aus Travertin die Gestalt der Demut (umiltà) als Gegenstück zu der Jungfräulichkeit (virginità) des Maini über dem Segmentgiebel der Mitteltür. Die Demut ist eine kräftige Frauengestalt, die sich wirkungsvoll den architektonischen Verhältnissen anpaßt. Das rechte Bein folgt der Linie des Segments, während das linke etwas erhoben die Aufwärtsbewegung der Säulenstellung begleitet. Der Oberkörper ist nach rechts gedreht und die Linke greift über die Brust und hält zugleich mit der Rechten ein Lamm, das Sinnbild der Demut. Der Kopf mit langen Flechten nach rechts unten gewendet, zeigt schöne kräftige Formen. Die Gewandung ist großzügig.

[1] Cracas vom 7. Januar 1741.

[2] Cracas vom 11. März 1741 und Codex Vaticanus lat. 8546: 4. März 1741 funzione . . . nel metter la prima Pietra nel Portico della Basilica di S. Maria Maggiore.

[3] Titi, S. 250; Nibby I, S. 384.

Viel weniger gelungen ist dem Maini die ungeschickt sitzende Jungfräulichkeit mit dem Einhorn. Sie zeigt ein kokettes Köpfchen und eine häßliche Gewandform über der Brust.

XXI

Das schöne Grabmal des Kardinals Giuseppe Renato Imperiali im rechten Querschiff von S. Agostino, für das Bracci den bildhauerischen Schmuck lieferte (1741) (Nr. 20 des Verzeichnisses), ist von Paolo Posi (1708—1776) [1] entworfen [2].

Posis wichtigste Werke sind: der Hochaltar von S. Maria dell' Anima, das Grabmal Caraffa in S. Andrea delle Fratte, die Kapelle des heiligen Michael in S. Maria della Morte [3], S. Caterina da Siena in Via Giulia (1760), der Altar der Kapelle des Quirinals (unter Clemens XIII. um 1760), der große Altar im rechten Querschiff von S. Carlo am Corso (1769) [4], das Grabmal Chigi in S. Maria del popolo (nach 1771), Kloster und Kirche der Jesuiten in Sinigaglia und schließlich die Villa Farsetti zu Sala und der Umbau des Palazzo Colonna mit Micchetti in Rom.

Alle seine Arbeiten zeigen, daß abgesehen von den Verfassern der Fassade von S. Maria Maddalena (Giuseppe Sardi [5]), von S. Trinità in Via Condotti (dem Portugiesen Rodriguez de Santes [6]) und der Stuckaturen des Palazzo del Grillo kein römischer Architekt dem Rokoko mit seiner graziösen Auflösung aller festen Formen der Baukunst so nahe gekommen ist wie er.

Gesetzt wurde das Grabmal nach der Inschrift von Michael Imperiali Fürsten von Francavilla zu Ehren seines Oheims als Gegenstück zu dem des Kardinals Lorenzo Imperiali, des Oheims Renatos, das Domenico Guidi für das linke Querschiff derselben Kirche ausgeführt hatte. Renato, in Oria bei Francavilla im Königreich Neapel geboren, starb im Alter von 85 Jahren 1737. Er war Legat von Ferrara und Nuntius am kaiserlichen Hofe unter Karl VI. gewesen.

---

[1] Milizia Memorie II, S. 371.

[2] Nibby I, S. 58; Titi S. 401 hält das Gesamtwerk für eine Arbeit Braccis. Abbild. in Magni, Barocco, Taf. 57.

[3] Cracas vom 23. September 1741.

[4] Cracas vom 11. November 1769.

[5] Nibby I, S. 533.

[6] Nibby I, S. 740 und Cracas vom 30. September 1741 (Grundsteinlegung), die schöne Stuckgruppe des Engels mit den beiden Sklaven über dem Eingang von Pietro Pacilli (Bergner, Das barocke Rom, Abbild. 136), von demselben der heilige Camillus in der Peterskirche (Nibby I, S. 611), Hauptschiff links.

Im Raum über zwei Türen steht auf hohem Sockel an die Wand angelehnt eine Pyramide aus Porphyr. Sie wird scheinbar von einem Adler aus Bardiglio getragen, der mit gespreizten Flügeln auf den Kardinals- und Bischofsinsignien sitzt. An der Pyramide schwebt die Gestalt des Ruhmes und hält in beiden Händen ein von Lorbeer umranktes Medaillon mit dem Bildnis des Kardinals, das nach dem Entwurf Ludovico Sterns von Cristofari in Mosaik ausgeführt wurde. Von dem Sockel gehen zu beiden Seiten Voluten aus, auf denen zwei allegorische Gestalten sitzen (Höhe 10 Palm = 2,23 m): links die Caritas, rechts die «Beständigkeit der Seele oder Tapferkeit». Unter dem Sockel zwischen den Türen ist die Inschrifttafel angebracht. In den Ecken befinden sich zwei geflügelte Totenköpfe, der eine nach dem Verzeichnis «männliche» mit Lorbeer, der andere «weibliche» mit Eichenlaub gekrönt. Auch die Tafel ist unten von Lorbeer- und Eichenlaubgewinden abgeschlossen.

Weniger geglückt als am Grabmal Paoluccis ist die Wiedergabe der Flugbewegung des Ruhmes. Die steife Haltung der Beine wirkt ungeschickt. Zu den schönsten Figuren Braccis gehören dagegen die beiden Allegorien. Sie sind vorzüglich in den Raum hineinkomponiert. Links sitzt die Caritas mit gekreuzten Beinen und mit zwei munteren Kindern. Das eine ruht an ihrer linken entblößten Brust, von ihrem linken Arm mütterlich zart umfaßt. Beide Kinder sind vorzüglich modelliert. Von dem zweiten sieht man nur das anmutige Köpfchen und den linken Arm. Der kindliche Ausdruck ist vortrefflich wiedergegeben. Die Caritas selbst hält die rechte Hand erhoben und schaut wie die Religion am Orsinigrab mit schwärmerischem Blick zu dem Bilde des Kardinals auf [1].

Die andere Allegorie, die Tapferkeit, erinnert uns an die dieselbe Allegorie darstellende Gestalt des Boncompagnigrabes von Rusconi. Letztere jedoch nimmt eine recht ungeschickte Lage ein, während unser Künstler den Raum auszunutzen gut verstanden hat. Braccis Figur läßt das linke Bein herunterhängen, das rechte ist in die Höhe gezogen. Die Linke hält den Schild, den rechten Arm stützt sie in nachdenklicher Haltung auf den Sockel. Der Panzer liegt dicht am Körper an und läßt die Formen erkennen. Ein Gewand fällt über die linke Schulter herab. Die Formen des Gesichtes sind weniger klassisch streng als bei Braccis Lehrer. Man beachte die Nase! Der Helm zeigt bei beiden Werken ähnlichen Schmuck, doch ist dieser bei der Figur unseres Grabmals leichter und zierlicher. Die Ausführung der Fleischteile ist fest und herb.

[1] An ihr, wie Tosatti in Bolletino d'arte 1913, S. 178, eine stilistische Aehnlichkeit mit der Carità Mazzuolis am Grabmal Alexanders VII. zu sehen, ist mir unmöglich. Auch die Fortezza Braccis ist keine Nachahmung der Antike im Stil Algardis.

DIE WERKE DER MITTLEREN ZEIT.

VIELLEICHT ist es berechtigt, die Frühzeit Braccis mit dem Jahre 1741 abschließen zu lassen. Denn von dieser Zeit an macht sich im wesentlichen eine Stilveränderung geltend. Die frühen Werke zeigten bei aller Kraft große Zartheit der Empfindung und Anmut der Ausführung. In den Werken der mittleren und letzten Zeit werden stärkere Töne angeschlagen, die Körper werden kräftiger und muskulöser, die Gewandgebung reicher und das Lächeln der Frauengestalten wird stärker, manchmal bei den weniger gelungenen Werken kann man vielleicht sogar sagen, gröber.

XXII.

Nach Nr. 21 des Verzeichnisses ergänzt Bracci 1742 «den berühmten Torso eines Apolls des Kardinals Alessandro Albani für seinen Palast. Neu hergestellt wurden der Kopf, die Arme, die Schenkel der Beine mit einem herabfallenden Gewand, einer Basis und einem Baumstumpf, an den ein Köcher gehängt ist». Es ist Nr. 113 der jetzigen Villa Albani (Fot. Moscioni 1960).

XXIII.

Aus demselhen Jahr stammt ein Marmorrelief in der Vorhalle von S. Maria Maggiore, die 1743 vollendet war (Fot. Alinari 28307). (Verzeichnis Nr. 22)[1]. (Höhe 4 $^{2}/_{3}$ Palm = 1,032 m, Breite 12 $^{1}/_{6}$ Palm = 2,71 m). Es stellt das Konzil von 465 dar, das Papst Hilarius (Hilarus) (461—68) in dieser Kirche abhielt und das Bestimmungen über die Or-

[1] Titi, S. 250; Nibby I, S. 384.

dination der Bischöfe traf [1]. Der Papst sitzt auf dem Thron vor dem Hochaltar, der sich nicht ganz in der Mitte des Reliefs befindet. Die Rechte legt Hilarius auf ein geöffnetes Buch, das ihm ein kniender Bischof darreicht. Neben dem Papst in halb erhobener Stellung ein Diakon, der ihn zu stützen scheint. Ganz links steht an einem mit dem Christusmonogramm gezeichneten Pult ein bärtiger Mann, der anscheinend die zwei Schreiben verliest, die der Papst von den Bischöfen der tarragonensischen Kirchenprovinz wegen der Nachfolge im Bistum Barcelona und einer unerlaubten Ordination erhalten hatte; beides war Veranlassung zum Zusammentritt des Konzils geworden. Zu äußerst links kommt ein Krieger zum Vorschein. Zwischen Papst und Redner sieht man drei Bischöfe in erregtem Redewechsel, während aus dem Hintergrund vier jugendliche Gestalten hervortauchen. Auf der rechten Seite des Reliefs zu Seiten des Hochaltars sitzt ein bärtiger Mann ohne Mitra in nachdenklicher Haltung und greift mit der Linken an seinen Bart: die beste Figur des Reliefs. Neben ihm steht nur zur Hälfte sichtbar ein Bischof den Blick auf den Redner gewandt. Auch hinter dieser Gruppe befinden sich vier Jünglinge. Auf den Papst fällt von oben ein Strahlenbündel und zwei Cherubimköpfe schweben ihm entgegen. Bis auf die Gruppe rechts ist die Arbeit ziemlich flüchtig. Durch die übergroße Fältelung der Gewandung wirkt die Darstellung unruhig.

XXIV.

Nach Titi (S. 121) hat Bracci die Skulpturen in der Kapelle am Ende des rechten Seitenschiffs von S. Lorenzo in Damaso ausgebessert. Die Kapelle wurde 1742 wiederhergestellt [2]. Auch nach der Restauration der Kirche durch Valadier scheinen sie nach Melchiorri 1856, S. 246, noch erhalten gewesen zu sein. Um 1891 [3] ist die Kirche auf den jetzigen Zustand gebracht worden. Die Kapelle des heiligen Michael, ganz verändert, ist heute der Madonna del Rosario di Pompeji geweiht. Von den Skulpturen scheint nichts mehr erhalten zu sein.

Auch die zweite Kapelle rechts in S. Girolamo degli Schiavoni, die Bracci nach Titi (S. 396) und Nibby (I, S. 274) ausschmückte, ist bei der Neugestaltung der Kirche 1847 [4] vollkommen umgebaut und mit neuen Fresken versehen worden.

---

[1] C. J. v. Hefele, Conciliengeschichte, Freiburg i. B. 1875 II, S. 592.
[2] Cracas vom 20. März 1742.
[3] Armellini, Chiese di Roma, S. 373
[4] Melchiorri von 1856, S. 256

XXV.

Das Grabmal des Kardinals Calcagnini in S. Andrea delle Fratte[1] ist 1748 angefertigt (Verzeichnis Nr. 23). Wie das Verzeichnis, das hier einmal ausführlicher wird, angibt, ist es ganz von Bracci « erdacht, erbaut und gemeißelt. Es ist mit einer Figur, die die Geschichte darstellt, geschmückt. Diese ruht auf einer Basis von blauweißem Marmor (Bardiglio) und ist im Begriff auf das Mausoleum aus Cipollino antico den Namen Seiner Eminenz zu schreiben, nachdem sie in die Bände die Namen der berühmten Männer des Hauses aufgezeichnet hat. Das Bildnis Seiner Eminenz soll sich in der Mitte der Pyramide und des Grabmals befinden. Letzteres wird von zwei Löwen getragen, den Wappentieren des Hauses, ebenso ist dies der Schwan, der zwischen Lorbeerzweigen oben auf dem Bildnis sitzt. »

Die Geschichte kniet auf dem rechten Bein, das linke läßt sie herunterhängen. Die linke Hand hält ein Buch, während die rechte mit vergoldeter Feder die Inschrift: Carolus Leop.(oldus) Calcagninius S. R. E. Ca(rdinalis) schreibt. Bis zu dem a des Cardinalis ist sie gelangt. Sie biegt den Körper etwas zurück, auf ihren Zügen schwebt ein Lächeln, auf ihrem reichen Haar ruht ein Lorberkranz. Wenig bedeutend sind die beiden Löwen mit den Kugeln und der Schwan, wohl dem Wappenbild entsprechend stilisiert. Der Marmor ist glatt poliert. Das Medaillon in der Mitte zeigt das gemalte Bild des Kardinals, der 1678 in Ravenna geboren, 1746 in Rom starb. Für den Platz erhielten die Mönche 25 Skudi. An Schönheit der Komposition und Anmut der Ausführung reicht das Grabmal nicht entfernt an das Paoluccigrab heran. Auch beeinträchtigt die Dunkelheit der Stelle, an der das Werk sich befindet, den Eindruck sehr.

Ein Entwurf, der aller Wahrscheinlichkeit nach für dieses Denkmal bestimmt war, befindet sich in der Sammlung Bracci. Er zeigt auf hohem, mit geflügelten Totenköpfen und einem Löwenhaupte geschmückten Sockel, an dem sich die Inschrift befindet, die Figur der Ruhmesgöttin oder Geschichte. Sie hält eine Schriftrolle in der linken Hand, während sie mit der rechten Aufzeichnungen macht. Ein Putto links neben ihr trägt mit beiden Händen ein Medaillon mit dem Profilbildnis des Kardinals.

---

[1] Titi, S. 343; Nibby I, S. 79.

XXVI.

Im Jahre 1748 wurde die 1661 unter Alexander VII. durch Bernini umgebaute Capella Chigi des Doms in Siena mit vier Reliefs aus der Geschichte Mariä geschmückt [1]. Die Geburt führte Carlo Marchionni (gest. 1780), die Heimsuchung Filippo della Valle (gest. in Rom 1770), den Tod Giovanni Battista Maini und schließlich den Tempelgang Mariae unser Künstler aus (Nr. 24 des Verzeichnisses) (Höhe 3 1/2 Palm = 0,78 m, Breite 4 1/2 Palm = 1 m).

Betrachten wir die Arbeit Braccis: Rechts erhöht steht der Altar, die Stufen herab kommt mit zwei jugendlichen Begleitern der Hohepriester und beugt sich freundlich mit geöffneten Armen zu Maria herab, die zu ihm heraufkommt und voll Demut die Arme kreuzt. Hinter ihr kniet mit gefalteten Händen Anna. Neben dieser steht Joachim in erstaunter Haltung. Die Linke hält er ausgestreckt und mit der Rechten faßt er das Gewand an seiner Brust. Im Hintergrund werden auf der linken Seite des Reliefs zwischen den Säulen des Tempels ein bärtiger Mann und eine Frau sichtbar. Neben dem Altar auf der anderen Seite sehen wir eine schöne kräftige, bärtige Männergestalt, die das Weihrauchfaß schwingt, während im Vordergrund rechts ein Jüngling mit einer Fackel kniet. Bemerkenswert ist von allem die demütige Figur Annas in ihrer ausdrucksvollen Haltung, wie überhaupt die andächtige Stimmung der Handlung vorzüglich geschildert ist. Das Relief, das mit der Inschrift Petrus Bracci Romanus F. bezeichnet ist, ist glänzend poliert.

XXVII.

Zur Feier des Jubeljahres 1750 wurde der große Altar des linken Querschiffs von S. Ignazio fertiggestellt. Dem gegenüber liegenden vom Padre Pozzo entworfenen Altar des heiligen Aloysius von Gonzaga analog gebildet, zeigt er im Mittelfeld ein großes und sehr schönes Marmorrelief von Filippo della Valle, das die Verkündigung darstellt [2] (Fot. Alinari, 11723 und 27869—71).

Den übrigen Statuenschmuck führte Bracci aus, nach dem Verzeichnis Nr. 25 arbeitete er 1749 daran.

Zwei Stuckstatuen befinden sich auf dem Giebel. Rechts die allzu zierliche Demut, die mit einem weiten Gewand bekleidet ist, das die

---

[1] Faluschi, Siena 1815, S. 6 ff. und Marco Ferri, Guida . . . di Siena 1832, S. 15.

[2] Titi, S. 169; Nibby I, S. 288. — Stich von Faldoni im Dresdener Kupferstichkabinett mit Bezeichnung 1750.

linke Brust frei läßt. Sie drückt die Hände an die Brust und blickt mit süßlichem Lächeln auf den Altar herunter, während die Keuschheit auf der anderen Seite schwärmerisch nach oben sieht. In den Händen hält letztere einen Gürtel. Ebenfalls von Bracci stammen die zwei Putten an den Seiten auf den Voluten. Der eine sitzt, der andere kniet, beide halten hohe bronzene Palmen und Lilienbündel.

Auch die beiden Marmorengel (Höhe 9 Palm = 2,01 m) an der Balustrade vor dem Altar sind Werke unseres Künstlers. Der rechte steht auf Wolken, den rechten Fuß hat er leicht zurückgesetzt. In den Händen, die nach rechts gewendet sind, hält er eine Krone mit zwölf Sternen. Das Gewand läßt die Füße und die Brust ganz frei, Locken umhüllen das Haupt, der Blick richtet sich nach oben. Auch er zeigt das Lächeln, das Bracci seinen Engeln und Allegorien zu geben liebt. Der andere Engel links blickt dagegen ernst auf die Schlange herab, die sich zu seinen Füßen windet. Auch bei ihm sind Brust und Füße nackt. Er steht auf dem rechten Bein und dreht den Körper nach links. Mit der rechten Hand macht er eine abwehrende Bewegung gegen die Schlange, während die Linke nach oben auf die Darstellung der Verkündigung weist, als wolle er, wie das Verzeichnis sagt, «zur Schlange sagen: diese wird dir dein Haupt zertreten.»

Nichts kann den Unterschied der Gesinnung des 17. und des 18. Jahrhunderts besser verdeutlichen als ein Vergleich dieser Engel mit denen Berninis, die ursprünglich für die Engelsbrücke bestimmt, sich jetzt in S. Andrea delle Fratte befinden (1669). Bei Bernini eine wilde, die Gesichtszüge fast zur Grimasse verzerrende Erregung, bei Bracci eine anmutige Eleganz, ein zartes Lächeln auf den hübschen Gesichtern, ruhiges Empfindungsleben ohne Leidenschaft.

XXVIII.

Ein ausdrucksvolles, schönes Werk dieser Zeit ist die Büste des Francesco Marucelli (1625—1703) vom Jahre 1749 (Verzeichnis Nr. 26), die sich in der Biblioteca Marucelliana in Florenz befindet. (Höhe 3 Palm = 0,669 m). Sie steht auf einer Konsole in einer ovalen Nische mit barocker Verzierung, und zeigt die scharf geschnittenen Züge des feinsinnigen Gelehrten. Er trägt Schnurrbart und Fliege. Das Haupt ist von in der Mitte gescheitelten Locken umgeben. Eine Manteldraperie fällt von der rechten Schulter und gibt im Gegensatz zu Braccis sonst glatt abgeschnittenen Büsten einen bewegten unteren Abschluß. Die Linien sind fest und energisch.

XXIX.

Der Umbau des Inneren von S. Maria Maggiore war der Inschrift im Inneren zufolge im Jubeljahr 1750 vollendet. Vor allem wurde nach Fugas Entwurf ein neues Tabernakel für den Hochaltar ausgeführt, zu dem Bracci die Skulpturen lieferte [1]. Sie sind nach dem Verzeichnis Nr. 27 1749 in Arbeit gewesen (Fot. Alinari 28297).

Auf dem Dach des Baldachins, der von vier Porphyrsäulen mit Gewinden von vergoldeter Bronze getragen wird, erheben sich vier Marmorengel (Höhe der Gesichter 1 1/4 Palm = 0,335 m), die Palmen und Lilien in den Händen halten. Ihre Gewänder sind aus vergoldeter Bronze. Ueber ihnen schwebt die von zwei Putten getragene Krone aus Holz.

Wir haben hier Rokokokunst vor uns, wenig geeignet für die ehrwürdige Basilika, deren feierlicher Gesamteindruck, wie man sagen muß, dadurch eine Beeinträchtigung erleidet. Die Engel sind graziös, fast kokett, sie knien und schweben zugleich. Leicht ruht in ihren Händen der Palmen- und Lilienzweig. Die Brust ist entblößt und Locken umwallen das Haupt. Ein Lächeln spielt auf den feinen, ovalen Gesichtern. Der Aufbau ist ganz auf den malerischen Schein berechnet. Die Puttengruppe ruht technisch auf den Marmorflügeln der Engel, aber sie scheint zu schweben, die große Krone ist den kindlichen Engeln keine Last: das Gesetz der Schwere besteht nicht für die himmlischen Regionen.

Außerdem hat Bracci nach Titi (S. 258) die von Filippo Tofani gegossenen vier kleinen Bronzeputten, die den Porphyrtisch des Hochaltars tragen, entworfen. Künstlerische Bedeutung haben sie nicht.

XXX.

Eines der schönsten Werke Braccis ist dagegen der Altar der Kapelle der Maria del Sudore in der Metropolitankirche zu Ravenna [2]. Wie das Verzeichnis Nr. 28 angibt, ist auch die Architektur von Bracci entworfen. Im Auftrag der Kanoniker fertigte er erst ein Holzmodell, das an Ort und Stelle ausprobiert wurde. Wie er selbst berichtet, erhielt er für das Modell am 28. Januar 1745 eine Anweisung auf 120 Scudi an den Monte di Pietà in Rom, später außerdem 102,50 Scudi für die Lei-

[1] Titi, S. 258; Nibby I, S. 389.
[2] Ribuffi, Ravenna 1835, S. 17.

tung der Arbeiten. Diese waren am 30. März 1752 endgültig beendet. (Höhe 20 Palm = 4,468 m, Breite 2,234 m).

In der Mitte des Altars hatte ein Tabernakel aus vergoldeter Bronze zu stehen zu kommen, in dem das verehrte Madonnenbild aufzustellen war. Bracci läßt es durch zwei schöne jugendliche Engel, die auf Wolken schweben, tragen, während oben im Relief der Himmel aufgetan scheint und die Taube des Heiligen Geistes, umgeben von Putten, herabschwebt.

Abgeschlossen wird das Relief durch zwei korinthische Säulen zu beiden Seiten, die aus buntem Marmor gefertigt, einen eigenartigen, mit Voluten gezierten, Bogen tragen. Im Sturz dieses Bogens befindet sich ein Cherubimkopf. Ueber dem Ganzen schweben zwei Putten mit einem Rosen- und Lilienkranz. Die jugendlichen Engel sind hervorragend schön gebildet, die schlanken Arme und Beine sehr zart ausgeführt. Die Gewandung liegt in Falten, die die Körperbewegung begleiten und sich dem Auge nicht aufdrängen. Graziös und natürlich halten die Engel den Schrein, der oben von einem reizenden Putto gefaßt wird, der nur zur Hälfte sichtbar auf den Altartisch herunterschaut. Von großer Erfindungsgabe zeugen die Putten und die Cherubimköpfe, die in den verschiedensten Lagen gegeben sind. Ein Stück Wolke scheint aus dem Bild hervorzuquellen und geht über den Rahmen hinaus. Architektur und Bild gehen einheitlich zusammen und hinterlassen einen harmonischen Eindruck.

XXXI.

Im Jubeljahr 1750 hatte Benedikt XIV. laut Inschrift das Ospizio dei Pellegrini bei S. Trinità dei Pellegrini besucht und ihm Geld gestiftet. Zum Dank dafür ließ ihm die Bruderschaft in dem Eingangsflur ein Denkmal durch Bracci errichten. (Verzeichnis Nr. 29) [1]. Es war im Jahre 1753 aufgestellt. (Fot. Moscioni 22388).

In einer Nische, deren Umrahmung auf Konsolen ruht und oben in einem gebrochenen Segmentgiebel endigt, steht der Papst in aufrechter Haltung hinter einer mit einem Vorhang aus Peperino bedeckten Brüstung. Er hält die Linke mit einem Dokument aufgestützt, während die Rechte zum Segnen erhoben ist. Der Blick richtet sich geradeaus. Zwischen den Konsolen befindet sich die Inschrift, zwischen den Giebel-

---

[1] Titi, S. 104. — Die Angabe von Champeaux, Dictionnaire des fondeurs 1886, die Statue sei aus Bronze, ist falsch.

enden das Wappen. Das Ganze geschmackvoll angeordnet, ist ohne besonderen Wert. Die Ausführung der Marmorstatue ist recht flüchtig, sie wirkt durch die viele kleine Fältelung ungünstig.

XXXII.

Braccis Statue des heiligen Vincenz von Paul für die zweite Nische der rechten Seite des Hauptschiffsder Peterskirche stammt aus dem Jahre 1754 (Verzeichnis Nr. 30)[1]. (Höhe 16 $^1/_2$ Palm = 3,686 m).

Der Heilige, geb. 1576 zu Ranquines in der Gascogne, starb 1660 in Paris. 1624 gründete er die Genossenschaft der Lazaristen, 1625 den Orden der barmherzigen Schwestern (Vinzentinerinnen). 1723 wurde er selig, 1737 heilig gesprochen. Heftig bekämpfte er alle von der kirchlichen abweichenden Lehren, namentlich den Jansenismus. Beim Kanonisationsprozeß konnte ein Doktor der Sorbonne von ihm sagen: Wie Gott den heiligen Ignatius und seine Gesellschaft gegen Luther und Calvin erweckte, so bestimmte er Vinzenz und seine Kongregation zum Kampf gegen den Jansenismus.

Als fanatischen Priester mit einem Loyolakopf, die Rechte gen Himmel weisend, in der Linken ein Holzkruzifix, stellt ihn Bracci dar. Die leidenschaftliche Erregung wird durch den Stil des Gewandes, vor allem durch die gebogene Linie, die an der rechten Schulter ansetzt, der Stola entlang läuft und in die sich nach unten verbreiternde Falte des Untergewandes endigt, nachdrücklich betont. Der Körper ist in starkem Kontrapost gedreht. Alle kleinen Falten und die Spitzen des Gewandes sind peinlich genau wiedergegeben. Der Kopf zeigt Züge eines Charakters, der erbitterten Fanatismus gegen alle Feinde der Kirche und Milde den gläubigen Armen gegenüber vereint. Sagt doch das aufgeschlagene Buch an seinem linken Fuß: Den Armen das Evangelium zu künden schickte er mich. Auch Buch und Fels zeigen geschwungene Linien. Alles in allem ein echtes Rokokowerk voll nervöser Unruhe, die naturalistisch, aber ohne den hinreißenden Schwung eines heiligen Longinus Berninis, wiedergegeben ist. Doch wird, müssen wir sagen, die monumentale Wirkungsfähigkeit der Statue dadurch beeinträchtigf, die gerade die Berninische in so hohem Grade auszeichnet.

---

[1] Titi, S. 451; Nibby I, S. 611.

XXXIII.

Zu den ansprechendsten Werken der Zeit gehören die 1755 von Bracci für die Kirche des Klosters des weiblichen Zweiges der Dominikaner S. Caterina a Piazza Magnanapoli angefertigten großen Reliefs (Verzeichnis Nr 31)[1]. Das Kloster wurde kürzlich zur Freilegung des sogenannten Neroturms abgerissen, die Kirche, ein Kleinod barocker Innenarchitektur, vielleicht darin nur noch von Gesù e Maria übertroffen, blieb glücklicherweise erhalten. Auf dem Hochaltar befindet sich eine heilige Caterina von Melchiorre Cafà, an den Wänden links die heilige Rosa von Lima mit dem Jesuskind auf dem Arm und einem Putto mit Rosen neben ihr, rechts die heilige Agnes von Montepulciano mit einem Putto, der ihr den Leidenskelch schwerer Krankheit, die sie erdulden sollte, zeigt (Verzeichnis).

Die heilige Rosa lebte 1586—1617 zu Lima in Peru[2]. Sie hieß ursprünglich Isabella, doch sah man einst eine Rose auf ihrem Gesicht und so wurde sie Rosa genannt. Die Jungfrau Maria erschien ihr und gestattete ihr, sich Rosa di Santa Maria zu nennen. Ein andermal zeigte sich ihr Jesus selbst und sagte zu ihr: Rose meines Herzens, du wirst meine Braut sein. Es ist das poetische Mysterium, das auch Catarina von Siena zuteil wurde und in der Kunst so oft dargestellt ist. Heilig wurde sie 1671 gesprochen.

Die heilige Agnes von Montepulciano lebte 1274—1317[3] und war mit 15 Jahren Aebtissin des Klosters von Porceno. Auf Befehl der Jungfrau Maria gründete sie ein neues Kloster in Montepulciano, eine Quelle der Bäder von Chianciano soll auf ihren Befehl entstanden sein. Heilig gesprochen wurde sie am 10. Dezember 1726.

Die Reliefs Braccis wie das des Cafà sind im Großen und Ganzen in Anlehnung an die heilige Terese Berninis angeordnet. Auch dort ist die Figur der Heiligen halb kniend und auf Wolken schwebend dargestellt, doch welch ein Unterschied: bei Bernini der höchste, nicht zu steigernde Grad der Verzückung, hier eine lyrische, ruhige und beruhigende Stimmung.

Die heilige Rosa hält mütterlich sanft das Jesuskind in ihren Armen und blickt es freundlich lächelnd an. Der rosenstreuende Putto zu ihren Füßen schließt kompositionell die Gruppe zum Dreieck zusammen.

---

[1] Titi. S. 480.
[2] Guérin, Vies des Saints, Paris 1866. Bd. VIII, S. 686.
[3] Ebenda, Bd. IV, S. 367.

Die heilige Agnes auf der anderen Seite drückt in demütiger Andacht die Hände an die Brust und blickt auf den Kelch, den ein Putto in der Linken erhoben hält. Mit dem rechten Händchen weist er sie auf ihn hin. Hinter der Heiligen zu ihren Füßen ruht ein Lamm, das Tier der Unschuld und Attribut der heiligen Agnes von Rom (agnus). Auch diese Gruppe ist im Dreieck komponiert. Schön wirkt das Gewand mit der S-förmigen Falte, die die Richtung des Blickes der Andächtigen betont. Charakteristisch für Braccis Technik ist in beiden Reliefbildern die Behandlung der Wolken; durch spiralförmige Strichelung soll der Eindruck des Luftigen hervorgerufen werden.

XXXIV.

Monumentaler als der heilige Vinzenz wirkt die Statue des heiligen Hieronymus Aemiliani im rechten Querschiff der Peterskirche. Sie stammt aus dem Jahre 1756 (Verzeichnis Nr. 32).

Der Heilige, 1481 in Venedig geboren, starb 1537 in Somascho, wo er 1532/33 die Kongregation der Somaschen zur Pflege und Erziehung der Jugend, namentlich der Waisen, begründet hatte. Von Benedikt XIV. selig, wurde er von Clemens XIII. 1761 heilig gesprochen.

Nach der Beschreibung im Verzeichnis ist der Heilige dargestellt, wie er die Waffen mit Füßen tritt, die er im Stich ließ, um der Lehre des Evangeliums zu folgen. Die Bibel hält er in der Rechten, während er mit der Linken auf die Worte eines Psalms Davids: «Du wirst der Helfer der Waisen sein», deutet. «Denn so war sein Charakter und der seiner Anstalt.»

Das Antlitz des Heiligen mit langem Bart zeigt väterliche Milde und Freundlichkeit. Mit dem rechten Fuß tritt er auf einen Panzer. Kugeln und Festungschlüssel liegen zu seinen Füßen; denn in seinen Jünglingsjahren hatte er sich dem Kriegsdienst gewidmet. Der Körper ist im Kontrapost stark gedreht. Der Blick ruht auf der Gemeinde, er weist sie auf die Worte des Buches. Das Gewand fällt in großen Schwingungen, wodurch der Eindruck der Feierlichkeit verstärkt wird.

XXXV.

Noch heute befindet sich die Marmorbüste des Kardinals Giorgio Spinola aus Genua (1667—1739), die Bracci im Jahre 1757 (Verzeichnis Nr. 33) für das Haus der Missionare in Subiaco, das der Kardinal gegründet hatte, arbeitete, an ihrer Stelle (Höhe 3 Palm = 0,67 m).

Schlicht wie die meisten Büsten des Künstlers zeigt sie das kluge freundliche Gesicht des geistlichen Herrn mit Locken, die unter der Calotte auf dem Kopfe hervorkommen. Die Augen sind durch Linien scharf ausgeführt. Das Gewand ist poliert und weist wenig Falten auf, die dem Marmor einen seidenen Glanz geben. Unten ist die Büste glatt abgeschnitten. Sie steht auf einem Sockel aus blauweißem Marmor (Bardiglio.)

XXXVI.

Zugeschrieben werden wohl mit Recht unserem Künster vier Büsten Papst Benedikts XIV. (Lambertini 1740—58).

Die erste dieser Arbeiten befindet sich im Berliner Kaiser Friedrich-Museum. Sie wurde 1873 in Florenz erworben [1]. Vergleichen wir die Berliner mit der Büste Innozenz XII., so sehen wir bei beiden dieselbe Behandlung der Wangen, ihres Muskelspiels und ihrer Falten. Ebenso zeigt das Gewand, namentlich die Stola, denselben Meißel. Hier sind die senkrechten Streifen des Lambertiniwappens als dekoratives Element verwandt, wie dort die Töpfe des Wappens der Pignatelli. Die Schultern sind bei der Benediktbüste fortgelassen, doch ist die Brust in derselben Höhe abgeschnitten. Die Mundwinkel zeigen einen spöttischen Zug, doch ohne sich zum Lächeln zu verziehen. « Da er nicht genug Gravität besitze, so empfehle er sich den Bildhauern und Malern, daß sie ihm selbige verliehen », sagte der stets zu Scherzen aufgelegte Papst [2], und ausdrucksvoll ist die Büste und steht künstlerisch viel höher als das Grabmal, von dem wir später sprechen werden. Eigenartig ist die impressionistische Behandlung der Augen : ein Kreis bildet den Umriß der Pupille, ein Bohrloch ruft den Eindruck des Glanzes hervor. (Höhe 0,42 m).

Breiter ist die Behandlung einer Büste im Museum zu Grenoble [3]. Das Ornament ist unverhältnismäßig groß und flacher gegeben. Die Büste läuft vorn spitz zu, den unteren Abschluß bildet eine Bandschleife.

Aehnlich die Büsten im Castell Sforzesco zu Mailand und im Metropolitan-Museum zu New-York [4].

---

[1] Frieda Schottmüller, Katalog des Kaiser Friedrich-Museums, Ital. Skulpturen, S. 193.

[2] Justi, Winckelmann II, S. 135.

[3] Gonse, Chefs-d'œuvre des musées de France, S. 203; de Beylié, Le musée de Grenoble, 1909, S. 170.

[4] Art in Amerika, 1913, S. 275.

XXXVII.

1760 scheint Clemens XIII. einen Neubau der Fassade von S. Paolo fuori le mura geplant zu haben, denn nur auf einen solchen kann sich folgender Entwurf, der sich im Besitz der Familie Bracci befindet, beziehen. Auf dem Architrav des untersten Geschosses der Fassade in zwei Ordnungen steht die Inschrift: Constantini Basilicam Clemens XIII in honorem Apostoli Gentium dicatam instauravit anno domini 1760 Pont. III. Beide Geschosse sind analog gebildet, sie zeigen eine Gliederung durch vier große Pfeiler mit Nischen und Pilasterumrahmung. Von den drei Zwischenräumen sind die beiden äußeren größer und ihrerseits geteilt durch vier Säulen, von denen wiederum die mittleren enger aneinanderstehen. In den Mitten sind zwei Säulen, die den Blick auf große Türen freilassen. Die Mitte ist oben durch einen Dreiecksgiebel abgeschlossen, der mit dem Papstwappen geschmückt, eine Engelgruppe mit Kreuz trägt. Das ganze Gebäude krönt eine Balustrade mit Heiligenfiguren. In den Pfeilernischen befinden sich unten die vier Evangelisten, oben die vier Kardinaltugenden.

Ein zweiter Entwurf zeigt mit kleinen Veränderungen die Engelgruppe mit dem Kreuz. Bezeichnet ist er mit: Sorte felice sorte(!). Die Engel sind hier näher an das Kreuz gerückt, das niedriger steht. Der rechte blickt mit gefalteten Händen auf das Kreuz, der linke weist mit der Linken darauf. Er blickt herab. Die Spitze des Giebeldreiecks ist erfüllt durch eine neu hinzugefügte Wolke mit zwei Cherubimköpfen.

DIE FONTANA DI TREVI.

AM 1. April 1759 begann Bracci die Modelle für die Figuren der Fontana di Trevi zu formen. Es lohnt wohl der Mühe, einen kurzen Rückblick auf die Geschichte dieses gewaltigsten der römischen Brunnen zu werfen, zumal diese meines Wissens noch nicht zusammenfassend behandelt worden ist.

Als wichtigste Quelle muß der von Stanislao Fraschetti entdeckte, aber bisher noch nicht im Druck veröffentlichte Cod. Vat. lat. 8235 gelten. In ihm sind verschiedene Schriften über den Brunnen gesammelt, unter ihnen Kopien von Originalhandschriften des Niccolò Salvi, in denen der Künstler sein Werk erläutert. Vorausgeschickt ist eine kurze Lebensbeschreibung, sowie eine kurze Geschichte des Brunnens. Vor allem aber enthält der Codex eine Kritik der 1752 gemachten Veränderungen. Gewidmet ist das Werk vom Verfasser dem Marchese Galliani: er selbst nennt sich Filarete. Auf Seite 18 ist das Datum: 1. Juli 1762 angegeben.

Die Sage erzählt, den dürstenden Soldaten des M. Agrippa habe eine Jungfrau eine Quelle im Ager Lucullanus an der Stelle der heutigen Tenuta di Salone gezeigt. Diese liegt an der Via Collatina zwischen den Straßen, die von Tivoli und Palestrina in die Stadt führen. Das Wasser der Quelle, die Aqua virgo, leitete Agrippa im Jahre 19 v. Chr.[1] in weitem Bogen durch die Campagna in die Stadt, wo sie am Fuß des Quirinals ihre Mündung fand. Dort stellte man eine Aedicula mit dem gemalten Bilde einer Jungfrau auf, wie uns Frontinus in seinem Buche De Aquaeductibus (nach B. Buecheler: de aquis), Lib. I, art. 10, berichtet.

---

[1] Pauly-Wissowa, Realenzyklop. d. klass. Altertums 1914, 2. Reihe, I. Bd., S. 1039, Z. 54.

Die Behauptung des Plinius maior, hist. nat., Lib. 31, cap. 3, Jungfrau sei die Quelle genannt worden, weil sie den in der Nähe fließenden Fluß Herculaneus meide, ist künstlich und unglaubhaft, ebenso ist die Erklärung Cassiodors lib. epist. VII, 6, sie habe den Namen der jungfräulichen wegen der Reinheit ihres Wassers erhalten, unwahrscheinlich.

Im Mittelalter ließ Hadrian I. um 776 [1] die Wasserleitung erneuern, dann verfiel sie, bis Nicolaus V. 1453 Leon Battista Alberti mit der Wiederherstellung betraute. Wie der Brunnen seit dieser Zeit aussah, davon kann uns eine Abbildung in Roma antica e moderna (Giacomo Fei) 1660, S. 770, eine ungefähre Vorstellung geben. Aus einer einfachen Rustikamauer, die von Zinnen gekrönt war, strömte das Wasser aus drei Oeffnungen heraus: in der Mitte aus Masken (?) in feinen Strahlen, an den Seiten aus viereckigen Oeffnungen in starkem Schwall. Darüber befand sich die Inschrifttafel, auf der nach demselben Buche S. 284 stand: Nicolaus V. Pont. Max. post illustratam insignibus monumentis urbem ductum aquae Virginis vetustate collapsum sua impensa in splendidiorem cultum restitui ornarique mandavit anno Domini nostri Jesu Christi MCCCCLIII Pontificatus sui VII. Zu Seiten der Inschrifttafel sah man je ein Stadtwappen: S. P. Q. R., darüber das Papstwappen mit den gekreuzten Schlüsseln des Parentucelli. « Die drei Oeffnungen», sagt Titi (1763, S. 353) « waren zwar nur aus Rustika, doch bildete die Menge des Wassers, die damals größer schien, einen erstaunlichen natürlichen Schmuck. » In dieser Zeit war der Brunnen nach Westen gewandt, die Front ging dem Corso parallel und stand der Kirche S. Maria in Trivio zur Seite [2]. Der Name Trevi, der jetzt aufkommt, ist aus Trivio (Dreiweg) verdorben. An dieser Stelle kreuzten sich drei Hauptstraßen [3]. Im 18. Jahrhundert hielt man Trevi oder Trivia für den Namen der Jungfrau [4]. Die Erklärung aus der Dreizahl der Brunnenöffnungen, die auch gemacht worden ist, ist gesuchter und daher unwahrscheinlicher als die zuerst angegebene.

Pius IV. und Pius V. ließen durch Giacomo della Porta und Bartolomeo Gritti unter Leitung des Luca Peto Ausbesserungen vornehmen, ebenso Sixtus V. und Gregor XIII., der das Wasser in sechs Leitungen durch die Stadt führen ließ [5].

---

[1] Chiflet, Aqua Virgo, Antwerpen 1662, S. 24.
[2] Nibby II, S. 47.
[3] Roma antica e moderna, S. 766.
[4] Cracas vom 29. Mai 1762 und Dom Calmet, Bibliothèque lorraine, S. 10.
[5] Nibby II, S. 14 u. 15.

Urban VIII. faßte den Plan, dem Brunnen ein großartig monumentales Aussehen in barockem Sinne zu geben und ernannte Bernini 1629 zum Architekten der Acqua Vergine di Salone[1]. Der unglückliche Plan, die Steine des Grabmals der Caecilia Metella zum Neubau zu verwenden (August 1640), scheiterte erfreulicherweise an dem Willen des römischen Volkes, das das antike Denkmal nicht zerstören lassen wollte. Immerhin wurde die Mündung des Brunnens an die heutige Stelle verlegt (1635) und einige Häuser abgerissen, um Platz zu schaffen (1641).

Zu sehen war wohl nichts und so hat Falda in seinen Fontane di Roma 1691 das Bild der Fontana di Trevi nicht aufgenommen. Von Berninis Entwürfen ist leider nichts erhalten. Man weiß nur, daß er das Bild einer Jungfrau aufzustellen beabsichtigte[2]. Der Behauptung Fraschettis, Salvi, der Architekt des jetzigen Brunnens, habe unter seinem Namen Berninis Pläne zur Ausführung gebracht und sei daher der größte Plagiator der Kunstgeschichte, fehlt jeder einleuchtende Beweis, wie schon H. Voß nachgewiesen hat[3].

Trotz der Bitten seiner Verwandten, den väterlichen Palast Conti de' Duchi de Poli mit dem Brunnen, der vor ihm liegt, zu schmücken, blieb unter Innozenz XIII. (Conti) alles beim Alten[4].

Sein Nachfolger Benedikt XIII. (Orsini) jedoch begann den Neubau und so wird im Juli 1729 die Ausführung einem Neapolitaner Paolo Benaglia übertragen. Das Orsiniwappen sollte Filippo Baji, die sonstigen Bildhauerarbeiten[5] Domenico Fontana und Antonio Giobbe ausführen. Benaglias Entwürfe sind unbekannt, doch wird berichtet[6], der alte Name Aqua Virgo habe den frommen Papst auf den Gedanken gebracht, über den drei Schalen das Bild der «wahren und reinen Jungfrau» Maria aufzustellen.

Diesen Gedanken nahm Bracci auf, als nach dem Tode Benedikts Clemens XII. (Corsini), da ihm die Arbeit Benaglias anscheinend nicht gefiel, einen Wettbewerb ausschrieb, zuerst, wie es scheint, im November 1730 nur unter vier Architekten, dann aber im August 1732 einen allgemeinen[7]. 16 Entwürfe wurden im Quirinalspalast öffentlich ausgestellt[8].

---

[1] Fraschetti, Bernini, S. 129/130 mit Belegen.
[2] Faschetti, ebenda, S. 133.
[3] Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1910, S. 127/129.
[4] Nibby II, S. 48.
[5] Fraschetti, S. 134.
[6] Cassio, Corso delle Acque I, S. 305.
[7] Fraschetti, S. 134.
[8] Calmet, S. 9.

Von Braccis Entwürfen befinden sich noch zwei im Besitz der Familie. In dem ersten stellt er vor die neugebaute, einfache Fassade des Palazzo Conti eine hohe Säule mit einem Marienbild. Den Sockel sollte die 1703 gefundene Basis der Antoninussäule bilden, die sich jetzt in Giardino della Pigna des Vatikans befindet[1]. Unter dem Sockel, an dessen Füßen zwei Flußgötter lagern, sollte das Wasser herausquellen. Dem einen der Götter ist die Wölfin beigegeben, er stellt den Tiber dar, während der andere mit einem Löwen wohl den Arno versinnbildlicht; denn Florenz war die Heimat des Papstes. Der Hintergrund ist in drei Teile gegliedert. Die Seitenflügel sind mit Walmdächern versehen. Der Mittelbau zeigt in der Mitte eine Rundung mit großer Nische, die beiden hervorspringenden Seitenteile sind gekrönt von dem Corsiniwappen.

Der zweite Entwurf läßt eine ähnliche Gliederung sehen, nur sind an Stelle der Pilaster des Mittelbaues Säulen getreten. Die Hinterwand ist gerade, auf der Balustrade stehen zu Seiten des Corsiniwappens Figuren. An Stelle der Säule erhebt sich etwas zurückgerückt eine Statue der Roma. Zu ihren Füßen auch hier wieder die beiden Flußgötter im Wasserbecken, das von zwei gebogenen Treppen umrahmt ist.

Vielleicht war der Entwurf einer Roma, der sich ebenfalls in der Sammlung Bracci befindet, für diesen Brunnen bestimmt. Sie steht stolz wie eine Minerva, hält in der Rechten ein Zepter mit dem Kreuzmonogramm, in der Linken die Schlüssel und die Tiara. Sie lehnt sich an einen Pfeiler und tritt mit dem Fuß auf einen Gefangenen. Zu ihrer Seite lagert der Tiber und hinter ihr sieht man die Wölfin mit einem Knaben. Ein reiches Gewand, das mit großen Bauschen sie umhüllt, wird von ihrer Linken zusammengehalten. Am oberen Rande steht: Tema preso: quod in Roma profana onor imperatorum, in Roma sacra dignitati Pontificie ornamentum decrevit. P. B. faciebat.

An dem Wettbewerb beteiligten sich auch die Franzosen Edme Bouchardon (1698–1762), der zwei Entwürfe lieferte[2] und Lambert Sigisbert Adam der Aéltere (1700–1759)[3]. Letzterer soll zuerst den ersten Preis erhalten haben, dann aber soll er durch Intrigen verdrängt worden sein. In Wahrheit wurde er vom Herzog d'Antin, der damals surintendant et ordonnateur général des bâtiments du roi war, nach Paris zurückgerufen. Das geht klar aus einem Briefe des Herzogs an den damaligen

[1] Helbig, Führer I, S. 74 [nach Cracas 20. Januar und 7. April 1742 auf Piazza di Monte Citorio aufgestellt.]

[2] A. Roserot, Edme Bouchardon, Paris 1910, S. 27.

[3] A. Thirion, Les Adams et Clodion, S. 57.

Direktor der französischen Akademie in Rom Wleughels vom 20. April 1732 hervor [1]. Es heißt darin: Verschaffen Sie Bouchardon und Adam keine Arbeit mehr und überreden Sie sie ohne Zwang, sobald sie irgend können, zurückzukehren; nicht um fremde Länder zu bereichern, macht der König solche Ausgaben für die Akademie in Rom. Seine Abberufung führt Adam selbst als Grund in einem Briefe vom 15. Mai 1741 [2] an. Er verließ Rom am 23. Januar 1733, Bouchardon war am 15. September 1732 schon abgereist.

Von Adams Entwurf besitzen wir eine ausführliche Beschreibung in Dom Calmets Bibliothèque lorraine, S. 9, die der Verfasser von Adams Sohn bekommen haben will. Von anderen Mitbewerbern haben sich fünf wenig bedeutende Entwürfe in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums erhalten (Handzeichnungen 1013—1017). Alle diese Künstler lassen die Palastseiten verhältnismäßig ungeschmückt, um die stark betonte Mitte desto mehr hervortreten zu lassen. Dadurch fällt aber das gesamte Bauwerk in drei Teile auseinander, während Salvi alle drei zu einem organischen Ganzen zu verbinden weiß. Vor die Mitte legen alle ein Wasserbecken, in das das Wasser meist aus Felsen in drei Fällen herabströmt. Die durch Säulen gegliederte Mittelarchitektur zeigt verschiedenen plastischen Schmuck: 1013: Eine Roma und an den Seiten Flußgötter, 1014: neben der Roma zwei Reliefs mit der Darstellung des Siebwunders der Vestalin Tuccia und der Findung des Romulus und Remus, am Sockel ein Relief mit der Darstellung der Entdeckung der Quelle und ein Einhorn als Sinnbild der Jungfräulichkeit, 1015: hinter großem Bogen in der Vertiefung eines Kreuzgewölbes vor einer Campagnalandschaft die Geschichte der Entdeckung der Quelle, 1016: Neptun mit vier wasserspeienden Pferden (entspräche am ersten der als Entwurf Berninis für die Fontana von Fraschetti ausgegebenen Zeichnung), 1017: die Jungfrau, drei Soldaten die Quelle zeigend, oder Adam: die Jungfrau einem Krieger in Gegenwart der Roma zu trinken gebend. Außerdem läßt Adam, was bemerkenswert ist, an den beiden äußersten Seiten des Beckens zwei Figuren stehen. Auf der einen Seite ein Seepferd, das von einem Triton geführt Wasser für den öffentlichen Gebrauch herausschleudert, auf der anderen Seite einen Seekentauren, der das Wasser aus einer Muschel, die er im Arm hält, ergießen läßt. Ferner finden sich bei Adam zwei hingelagerte Figuren, die Urnen halten. Die eine stellt den Ozean, die andere eine weibliche Gestalt, das Mittelmeer (La Méditerranée) dar.

---

[1] Lecoy, S. 212.
[2] Thirion, S. 58.

Im August 1732 wurde der Entwurf Vanvitellis gewählt, im September aber doch die Ausführung dem Niccolò Salvi gegeben und im Oktober mit dem Abbruch der bescheidenen Fassade Berninis begonnen [1].

Niccolò Salvi war im Dezember 1699 in Rom geboren. Er hatte eine vorzügliche Erziehung genossen, lernte alte Sprachen, Geschichte, Philosophie und Medizin, ja er praktizierte unter dem Doktor Filippo Pensi, einem der vier Hauptärzte von S. Spirito in Sassia. Seine lateinischen und italienischen Dichtungen fanden solchen Beifall, daß er in die Arkadia aufgenommen wurde. Der Maler Nicola Riccolini brachte ihn darauf, Architektur zu studieren und so wurde er Schüler des Antonio Canevari (geb. 1681 in Rom), bis dieser im Dienste König Johanns V. von Portugal nach Lissabon ging. Dieser Baumeister wies ihn auf die Werke Michelangelos und Berninis, die Salvi sehr verehrte und auf Vitruv, den Salvi auswendig gelernt haben soll. Salvis meiste Werke sind zu Grunde gegangen, wie die Ausschmückung von S. Maria de' Gradi in Viterbo, die samt dem Kloster und seinem schönen gotischen Kreuzgang Gefangenenanstalt geworden und daher ganz verbaut und unzugänglich ist. Seine großen Entwürfe für San Giovanni in Laterano [2] und für eine Fassade von SS. Apostoli kamen nicht zur Ausführung. Erhalten sind nur weniger bedeutende Arbeiten, die Fraschetti S. 127 aufzählt. Seinen Ruhm kündet die Fontana di Trevi, seine eingeborene Tochter, wie er sagte und auch diese hat Veränderungen erleiden müssen.

Nach Milizia II, S. 335, hat Salvi vier Entwürfe für den Brunnen eingeliefert. Von einem solchen, der den Ozean mit einem Walfisch zu Füßen zeigte, spricht Cassio [3]. Aus dem Maul des Walfisches sollte das Wasser hervorsprudeln und über die Felsen hinwegspringend, sich über das ganze Becken verteilen. Zu Seiten der Mitte sollten zwei Tritone mit Seepferden zu stehen kommen, aus deren Pfoten Springbrunnen hervorquellen sollten. Das wellenzeigende große Becken sollte « gleichsam den Ozean versinnbildlichen, in dessen weitem Bette andere Quellen aus dünnen Röhren, die aus der Oberfläche des Wassers hervorragen, herausspritzen, als wären sie Adern kostbaren süßen Wassers inmitten des bitteren. »

Einen anderen Entwurf dürfen wir wohl in einer Zeichnung der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums (Handzeichnung 1018)

[1] Fraschetti, S. 134.
[2] Besprochen von H. Voß im Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1910, S. 128.
[3] Corso delle Acque I, S. 306.

sehen, der alle anderen dort befindlichen an Schwung und Größe weit übertrifft. Die Mitte und rechte Seite zeigt eine hochgelegene Halle toskanischer Säulen, vor der rechts die Figur einer Jungfrau angedeutet ist. Links sieht man einen Palastflügel, der über die Mitte emporragt und reiche Fensterdekoration aufweist. Die Mitte ist durch zwei Säulenpaare, die zu beiden Seiten vorspringen und sie einrahmen, betont. Oben ist eine Balustrade und ein Wappen von Putten gehalten. Vor der Architektur erhebt sich auf mächtigem Felsen die Gestalt Neptuns, die Rechte voller Majestät gebietend vorstreckend. Unten an dem Felsen zeigen sich vier Tritonen verschiedenen Alters in heftiger Bewegung.

Einer von ihnen entspricht der Beschreibung eines Tritons in den « Gedanken zur Erfindung eines anderen Schmuckes der Fontana in gleicher Weise dargestellt und eigenhändig geschrieben von Niccolò Salvi » im Cod. Vat.: « Man sieht zwischen den Felsen einen Triton. Ein Teil seiner schuppigen Schwanzenden ist vom Wasser selbst bedeckt. Mit einer Hand hält er sich an einem Vorsprung des Felsens fest. Mit der Rechten faßt er das Muschelhorn. Er beugt sich mit der Brust voll Anstrengung vor und zeigt sich im Begriff, mit aller Kraft in das Muschelhorn zu blasen, um die Töne bis in die entferntesten Gegenden dringen zu lassen. »

Zu dem Entwurf paßt die Rötelzeichnung Giovanni Battista Mainis im Berliner Kupferstichkabinett, die einen ähnlichen Aufbau der Neptunsgruppe zeigt [1]. Doch ist Mainis Neptun recht weichlich und dick gebildet. Er hat fast etwas Gemütliches. Deutlich erweist sich des Künstlers Vorliebe abzurunden. Trotzdem ist die Gruppe von großer Wirkung. Zwei Tritonen tummeln sich unten am Felsen, der eine, unbärtige, schmiegt sich zu Neptuns Füßen an die Steine. Er bläst in ein Muschelhorn, während der andere, bärtige, von vorn gesehen mit einem Dreizack ein sich bäumendes Pferd antreibt. Unter der Zeichnung steht Prima idea della Fontana di Trevi.

Zur Ausführung kam die Architektur, wie wir sie heute sehen, mit der großen Nische als Mittelpunkt des reich gestalteten Palastes. Darüber befindet sich die hohe Attika vor der vier Figuren stehen: Die « Fülle an Früchten » mit einem Füllhorn von Agostino Corsini (1686—1772), die « Fruchtbarkeit der Felder » mit Sträuchen und Aehren von Bernardino Ludovisi, der « Reichtum des Herbstes » von dem Genuesen Francesco Queirolo (1704—1762) [2], dem Verfasser der berühmten Allegorie

---

[1] Abbild. im Jahrb. d. preuß. Kunstsammł. 1910, S. 124.
[2] Gaz. des beaux arts, Juli 1914, S. 23.

der Befreiung vom Wahn in der Capella di S. Severo zu Neapel, und schließlich « die Lieblichkeit der Gärten und Wiesen » mit Blumen bekränzt von Bartolomeo Pincellotti [1].

Ueber der Attika gibt dem Ganzen das Corsiniwappen mit zwei Famen den Abschluß. Es ist das Werk des Paolo Benaglia, wohl desselben Künstlers, der ursprünglich (1729) den ganzen Bau leitete.

Die Mittelgruppe des Neptun sowie die Figuren des Agrippa und der Jungfrau, die in Seitennischen zu stehen kamen, wurden vorläufig aus Stuck hergestellt nnd zwar durch Giovanni Battista Maini [2].

Am 29. Juli 1735 war der Bau so weit fortgeschritten, daß Clemens XII. die große Inschrift an der Attika anbringen lassen konnte [3]. 1736 wurde eine Münze geprägt mit den Worten: Fonte aquae virginis ornato [4]. Und am 11. Dezember desselben Jahres war das Wappen vollendet [5].

Verhältnismäßig wenig geschah dann unter Benedikt XIV. (1740 bis 1758), der wegen der großen Ausgaben für die Neubauten an S. Maria Maggiore und S. Croce in Gerusalemme sparen mußte, um die Staatskasse nicht zu sehr zu belasten. Im Juni 1742 wurde die Marmorumfassung des Beckens und die Treppe fertig [6] und am 20. August 1743 strömte zum ersten Male das Wasser herab [7]. Im Juli 1744 ließ der Papst trotz der geringen Arbeiten die Inschrift: Perfecit Benedictus XIV. Pont. Max. anbringen [8]. Im September 1744 wird das Wappen des Monsignor Caracciolo de' Principi di Santobono, des Leiters der Wasserbauarbeiten, an einem der Felsen rechts [9] und im Oktober desselben Jahres ein Band mit der Inschrift : Joanne Costantio Caracciolo aquarum praeside angebracht [10]. Eine zweite Inschrift von 1744 befindet sich an der Ostseite bei dem Sammelbecken des Wassers [11].

Wie der Brunnen damals (1744) aussah, zeigt uns ein Stich von Giuseppe Vasi im Palazzo Corsini (ein zweites Beispiel im Berliner Kupferstichkabinett) und besser noch eine Zeichnung im Besitze der Fa-

---

[1] Gaddi, S. 95; Titti, S. 353.
[2] Roma antica e moderna 1750 II, S. 251.
[3] Fraschetti, S. 135.
[4] Cassio I, S. 310.
[5] Fraschetti, S. 135.
[6] Cracas vom 16. Juni 1742.
[7] Noack, Deutsches Leben in Rom, S. 57.
[8] Cracas vom 4. Juli 1744. (Vom 11. Juli Besichtigung durch den Papst.)
[9] Cracas vom 5. Sept. 1744.
[10] Cracas vom 3. Okt. 1744.
[11] Nibby II, S. 47.

milie Bracci. Ehe wir diese genauer betrachten, wollen wir hören, was Salvi über die aufzustellenden Figuren sagt.

Auf S. 36 ff. des Cod. Vat. heißt es: « Der Ozean soll auf einem prächtigen Wagen von großen Seemuscheln stehen. Er soll die bewegliche und immer tätige Substanz des Wassers darstellen, die keiner auch noch so kleinen Ruhe fähig ist. Er habe außerdem den kräftigen Charakter eines muskulösen Körpers, allerdings mit Neigung zu Fettansatz. Voll von lebendiger Kraft mit langem uud vollem Barte soll er ebenso sehr seine feuchte und lebendige Natur deutlich machen wie seine Macht über die Körper. Denn der Ozean ist fähig, diese Körper in friedlicher Weise und entsprechend ihrem natürlichen Bedürfnis zu erhalten, wachsen zu lassen und in neue und immer nützliche Formen zu kleiden. Anderseits, wo er ohne ein rechtes Gleichgewicht mit den anderen Teilen, die zu der Hervorbringung der Körper selbst mitwirken, handelt, hat er die größte Macht, sie zu zerstören und ihnen alles zu nehmen, was sie Schönes und Gutes zu enthalten pflegen.

« Um ferner in dem Beschauer den Begriff einer wahrhaft freien und absoluten Herrschaft, wie sie dem allmächtigen Herrscher der Welt zukommt, erstehen zu lassen, soll sein Haupt gekrönt sein. Es muß möglichst gebieterischen Ausdruck haben und soll, wie die Bilder Jupiters, eine gewisse wilde und zu gleicher Zeit königliche Majestät ausstrahlen. Diese Haltung soll durch die befehlend erhobene Rechte, die das Zepter hält und die Linke, die entschlossen in die Seite gestützt ist, betont werden. Zu gleicher Zeit soll diese einen Zipfel des Gewandes halten, das ihn zum Teil bedeckt, so weit es der Anstand erfordert. Der andere Teil des Gewandes flattert von der Luft bewegt, über die Schulter, denn die Luft ist niemals getrennt und losgelöst vom Wasser. Der Gott stützt das ganze Gewicht des Körpers auf den rechten Fuß, während der linke mit freier und entschlossener Bewegung auf dem nahen Zusammenschluß der Muscheln, die den Wagen bilden, steht. Es sei diese Herrschergeberde von der Lebendigkeit aller anderen Glieder begleitet, wie ein Herrscher mit unumschränkter Gewalt sich in der Gegenwart seiner Völker zeigen würde, zu denen er öffentlich zu reden wünscht.

« Die Begleitung, die er haben soll, sei durch zwei Tritone mit zwei Seepferden dargestellt. Denn diese Begleitung darf nicht von der Natur des Wassers abweichen und muß notwendigerweise einen allegorischen Sinn in sich begreifen, der des Ozeans hauptsächlichste Eigenschaften verdeutlicht. In unserem Falle können es nicht Walfische sein, die sonst, wie man es sich vorstellt, dem Ozean zugehören, wenn er allein durch jene weiten Meere fährt, wo solche Tiere vorzukommen pflegen.

« Die zwei Tritone und Seepferde seien so angeordnet, als seien sie dem Ozean gefolgt, als er aus den verborgenen Adern der Erde herauskam und sich dem Volke an der Fontana di Trevi zeigte. Sie befinden sich rechts und links vom Wagen und lassen diesen in seiner Hauptansicht vollkommen unverdeckt. So will es nämlich die Vernunft, daß Diener vor einem ihrer Herren handeln, will dieser, kaum angekommen, Halt machen, vom Thron aus ein Gesetz verkünden, oder seinen zuschauenden Untergebenen einen Befehl erteilen.

« Der vordere Teil der Seepferde gleiche dem unserer Landpferde. Denn dieser edlere Teil ihres Körpers bedeutet den eigentlichen Sitz und das hauptsächlichste Herrschaftsgebiet des Ozeans: die Erde, die den Menschen zur Wohnstätte bestimmt ist. Die hinteren Teile der Seepferde dagegen sollen in einem langen und schuppigen Schwanz nach Art eines Fisches endigen, d. h. die Macht des Ozeans erstreckt sich in gleicher Weise über die weiten und tiefen Meere. Die Pferde sollen auch noch Flügel auf dem Rücken haben, um erkennen zu lassen, daß der Ozean nichtsdestoweniger fähig ist, sich in die Luft zu erheben. Dort erzeugen seine Wasser, wie wir sehen, viele wunderbare und verschiedenartige Dinge.

« Von diesen beiden Pferden soll das eine alle Zeichen der größtmöglichen Wildheit an sich tragen. Es bäumt sich mit der Brust auf und krümmt wild den erhobenen Schwanz. Es erhebt die gebogenen Beine und seine Mähne flattert im Winde. Zum großen Teil soll es sich außerhalb des Felsens befinden, als ob es sich wild in einen Spalt desselben stürzen wolle. Als wolle es auch frei dahinlaufen und ungeregelte Triebe eines allzu feurigen Geistes befriedigen. Zu gleicher Zeit soll einer der Tritone, den man mit dem Rücken nach dem Volke gewendet hinstellen kann, mit der Linken mit dem Zügel dem Pferde den Kopf mit starker Gewalt nach der dem Absturz entgegen gesetzten Seite wenden. Er sei im Begriff, es mit der Muschel der erhobenen Rechten zu schlagen und so mit starker Kraft zu leiten und zu lenken. Man erkenne, daß das übermäßig erregte und stürmisch bewegte Wasser unheilvolle Wirkungen hervorbringt. Doch würde es noch schlimmeres Unheil verursachen, hielte es nicht die ewige Vorsehung durch eine regelnde Macht natürlicher Ursachen, die durch den Triton dargestellt wird, in gerechte und geziemende Schranken.

« Das andere Pferd hingegen sei, wenn auch voll von Leben, in den Bewegungen von sanftem und ruhigem Charakter. Es schreite frei durch das Wasser, ohne eines Lenkers zu bedürfen, gleichsam durch den Trieb der eigenen Natur von allem genügend belehrt, was seine Pflicht

zu tun ist. Das ist der friedliche und ruhige Zustand, in dem sich das Wasser so köstlich, nützlich und vorteilhaft für die Welt erweist. Den zweiten Triton, der frei ist von der Aufgabe, den Zügel seines Pferdes zu lenken, soll man gleichsam vorauslaufen sehen, um die Ankunft des Ozeans den unterworfenen Gewässern zu melden. Er hält mit der Rechten die Muscheltrompete an den Mund und streckt die offene Linke nach vorn. Mit der Biegung des Körpers folgt er dieser Bewegung, und scheint erregt durch eine heftige Sehnsucht nach entfernten Dingen. Durch die geschwollenen und aufgeblasenen Backen soll er die Anstrengung begreifen lassen, die er machen muß, um mit lautem Schall die Gewässer zusammenzurufen, damit sie dem Ozean den gebührenden Tribut entrichten.

« Die Jungfrau rechts trage ein einfaches Gewand wie eine ländliche Hirtin (die jene wohl gewesen ist). Mit der einen Hand zeigt sie dem Volke das Wasser, mit der anderen weist sie auf die Brust, als wolle sie ausdrücken, daß sie die Finderin gewesen ist.

« Agrippa steht links, er betrachtet das zuschauende Volk und befiehlt mit der erhobenen Rechten den Bau neuer Wasserleitungen. »

Vergleichen wir die Beschreibung Salvis mit den ausgeführten Figuren, so finden wir sie im Großen und Ganzen nach seinem Wunsche gefertigt. Der Ozean ist majestätisch und würdevoll, doch fehlt der Gewandzipfel, der über die linke Schulter fliegen sollte. Maini hat stets das Bestreben nach Abrundung gehabt, die Wellenlinien der Gestalt wären dadurch unangenehm unterbrochen worden. Dafür geht die Muschel hoch hinauf. Das Gewand der Figur paßt sich den Schwingungen an und so schließen sich Muschel und Gewand harmonisch zusammen. Der Triton links von der Seite gesehen, hat keine Muschel. Er packt mit der Linken das Pferd, das sich hoch aufbäumt. Der rechte auf der anderen Seite hält den Zügel des Pferdes, das von vorn gesehen wird, mit der rechten Hand und stößt in das Horn, das er in der Linken hält. In mächtigem Schwall schießt das Wasser unter dem Muschelwagen hervor und stürzt in die Tiefe. In der Nische links steht Agrippa, rechts die Jungfrau, beide weisen mit den Armen auf das Wasser, letztere nicht, wie Salvi wollte, mit der einen Hand auf die Brust.

Ende Februar 1751 starb Niccolò Salvi an den Folgen eines Schlaganfalls, den er sich in den kühlen Schleusen der Wasserleitung zugezogen hatte [1]. So wurde von Clemens XIII., der das große Werk zur endgül-

[1] Cassio I, S. 397.

tigen Vollendung bringen wollte, ein junger Architekt — so heißt er im Cod. Vat. — Giuseppe Pannini [1] mit der Bauleitung betraut.

Nach Naglers Künstlerlexikon ist Giuseppe Pannini Sohn des berühmten Architekturmalers Giovanni Paolo Pannini (1695—1768), ca. 1745 geboren. Wenn auch der Cod. Vat. ihn immer als «Giovine architetto» bezeichnet, so werden wir sein Geburtsjahr doch mindestens auf 1720 zurückversetzen müssen. Der Verfasser des Cod. Vat., der ihn heftig tadelt, schreibt, er habe seine Unfähigkeit schon bei den Entwürfen zur Kapelle der heiligen Therese in S. Maria della Scala und zu dem Feuerwerk auf Piazza Farnese zur Feier der Geburt des Dauphin erwiesen.

Die Kapelle ist nun aber nach Roma antica e moderna 1750 «ultimamente», also kurz vor 1750 nach dem Entwurf des Giovanni Paolo Pannini vollendet worden. Die Grundsteinlegung hatte Ende August 1734 stattgefunden [2]. Der Altar ist in drei Teile gegliedert. Zwei Säulen stehen vor der Rückwand, auf ihnen liegt ein gebogener Architrav mit gebrochenem Dreiecksgiebel. Der Architrav geht wie am Hochaltar von S. Giovanni de' Fiorentini vor der Rückwand frei herüber. Hier ist das ganz sinnlos, da sich kein Fenster an der Rückwand so angebracht befindet, daß das Altarbild besonders hell beleuchtet wäre. Vorn wieder zwei grüne Säulen mit gewundenen Kannelierungen, zu deren beiden Seiten je vier Pilaster und über ihnen wieder ein gebrochener Dreiecksgiebel mit Engeln von Maini. Ueber dem Ganzen noch einmal zwei ineinander geschachtelte Dreiecks- und Segmentgiebel, ganz oben das Fenster.

Vielleicht hat Giovanni Paolo Pannini den ursprünglichen Entwurf geliefert, sein Sohn ihn aber mit starken Veränderungen ausgeführt. Tatsächlich möchte man eine solche barocke Ueberhäufung der Motive, wie sie der Altar in der Kapelle zeigt, dem Maler klassischer Ruinen kaum zutrauen.

Das Feuerwerk auf Piazza Farnese fand nicht, wie der Cod. Vat. angibt, zur Feier der Geburt, sondern zur Feier der Vermählung des Dauphin im Mai 1745 statt. Der Dauphin Ludwig, Sohn Ludwigs XV., geboren zu Versailles 4. September 1729, vermählte sich am 23. Februar 1745 mit Maria Teresa, der Tochter Philipps V. von Spanien. Da diese schon am 22. Juli 1746 starb, heiratete er am 9. Februar 1747 Maria Josepha, Tochter Friedrich Augusts II. von Sachsen-Polen, die die Mutter der Könige Ludwig XVI. und XVIII. und Karls X. werden sollte [3].

---

[1] Cracas vom 29. Mai 1762.
[2] Cracas vom 21. August 1734.
[3] Freundl. Mitt. des Herrn Dr. phil. et jur. Stefan Kekulé von Stradonitz.

Ein Stich von Louis le Lorrain mit genauer Angabe des Architekten und der Zeit im Dresdener Kupferstichkabinett beweist uns die Richtigkeit des Tadels des Cod. Vat. Auch hier eine sinn- und geschmacklose Ueberladung. Auf hohem Unterbau erhebt sich ein Rundtempel mit sechs Pfeilern und Rundbögen, vor denen doppelte korinthische Säulen stehen, die unten mit entgegengesetzt gewundenen Palmzweigen geschmückt sind. Oben auf dem Rundbau befindet sich eine Balustrade mit zwölf Figuren mit Guirlanden und darüber wieder ein zweiter Aufbau mit sechs Pfeilern, die mit Aehren, Muscheln und Voluten überladen sind. Oberhalb ist ein nach außen gebogenes Eisengeländer mit Knäufen und darauf wieder ein Obelisk, an dessen Sockel Medaillons. Das Ganze ist förmlich überschüttet mit dekorativen Herrlichkeiten: Knäufen, Kronen, Delphinen (Dauphin italienisch delfino), Kartuschen, Palmzweigen, Masken, Wappen und Engeln. Besonders der obere Teil ist höchst unorganisch und häßlich. Man versteht die Entrüstung des Cod. Vat., daß solch einem Architekten es vergönnt war, den Gedanken Niccolò Salvis zu verändern [1].

Pannini setzte nämlich an Stelle Agrippas und der Jungfrau allegorische Figuren der Fruchtbarkeit (fertilità) und Heilsamkeit (salubrità), die schon einmal ähnlich oben vor der Attika dargestellt waren. Beide wurden allerdings von dem tüchtigen Filippo della Valle in Marmor ausgeführt. Schlimmer war, daß Pannini unter dem Muschelwagen drei große Schalen (je weiter nach unten desto größer) anbrachte, über die das Wasser aus der Mitte herabfließt, während es Salvis Absicht war, die Fluten in einem Sturze hervorströmen zu lassen, wodurch dem Ganzen mehr Wucht verliehen worden wäre.

Da Maini Ende Juli 1752 gestorben war, bekam Bracci den Auftrag, die Mittelfiguren in Marmor herzustellen.

Ueber den Gang seiner Arbeit berichtet der Künstler im Verzeichnis folgendes: Am 1. April 1759 begann er damit, innerhalb der Umzäunung der Fontana vier Palm (0,89 m) hohe Modelle nach den dort befindlichen Stuckstatuen anzufertigen, die innerhalb zweier Monate, also bis Ende Mai nach seinem Belieben verändert und verbessert wurden. Von Ende Juni bis zum Ende des Juli wurden die Modelle geformt und gegossen. Am 1. August wurde die Marmorausführung angefangen. Nach elf Monaten Arbeit wurde vom Juli 1759 bis 6. Oktober 1760 der Koloß des Ozeans an seinen Platz gebracht und mit Hilfe von fünf jungen

---

[1] Eine vierte Arbeit Giuseppes war der Umbau der jetzt ganz veränderten Kapelle der Heiligen Michael und Andreas in S. Lorenzo in Damaso (Titi, S. 122).

Leuten bis zum 20. Januar 1752 vollendet. Die Kolossalfigur ist 26 Palm (5,8108 m) hoch, zwei Palm höher als die größten erhaltenen antiken Statuen, « die Kolosse von Monte Cavallo und vom Kapitol ». Vom 15. Juli bis zum 15. September 1761 dauerte die Herstellung des Tritons mit dem wilden Pferde, vom 5. Oktober bis 5. Dezember desselben Jahres die Arbeit an dem Tritonen mit dem zahmen Tiere. Noch wurden Verbesserungen ausgeführt, bis am 15. Mai 1762 das ganze Werk vollendet war. Die Arbeit dauerte ununterbrochen, fünf bis sechs junge Leute halfen.

An dem Brunnen wurden noch über den Seitennischen zwei Reliefs angebracht: rechts Agrippa, den Bau der Wasserleitung anordnend, von Andrea Bergondi aus Rom und links die Jungfrau (Trivia, nach Cracas!) den Soldaten die Quelle zeigend von Giovanni Battista Grossi aus Rom. Ueber den Statuen wurde eine neue Inschrift für Clemens XIII. 1762 hergestellt. So konnte Sonnabend den 22. Mai 1762 Papst Clemens den fertigen Brunnen besichtigen. Er ließ sich Pannini und Bracci vorstellen [1].

Für uns kommen zu näherer Betrachtung nur die Mittelfiguren in Frage (Fot. Moscioni 11631/2). Wie schon erwähnt, hat sie Bracci mit Veränderungen nach den Stuckfiguren Mainis in Marmor ausgeführt. Der Ozean ist bei Bracci mehr nach links gewandt, er blickt auf das sich bäumende Pferd. Er ist schlanker und muskulöser als die Gestalt Mainis. Braccis Auffassung ist kräftiger, härter und energischer. Die Muschel ist niedriger geworden und die hoch hinaufgehenden Rundungen und Schwingungen sind weggefallen. Der linke Arm von Braccis Figur ist mehr gebogen und stemmt sich wuchtiger in die Hüfte. Durch die Hinzufügung der Schalen sah sich der Künstler genötigt, die Tritonen, um die ganze Gruppe nicht auseinanderfallen zu lassen, näher an den Wagen heranzubringen. Der rechte ist ganz von vorn gegeben; es ist ein derber Bursche, der mit vollen Backen in sein Horn stößt. Die kräftige Meißelführung unseres Künstlers gibt den Gestalten mehr Wucht als Maini es vermochte; dadurch wird die Beeinträchtigung durch Panninis Veränderung geringer.

Mag man zu tadeln haben, immer ist der Anblick des rauschenden Brunnens ein unvergeßlich großer, namentlich wenn der Mond das Wasser silbern erglänzen läßt oder die untergehende Sonne auf der roten Wand des Palazzo Castellani neben dem Brunnen noch einmal aufzuleuchten scheint und die Gewässer golden färbt.

---

[1] Cracas vom 29. Mai 1762.

DIE WERKE DER LETZTEN ZEIT.

XXXIX.

IM Jahre 1762 führte Bracci zwei Büsten Clemens XIII. (Rezzonico) aus, die eine für den Papst selbst, die andere für den Kardinal Kämmerer Rezzonico (Verzeichnis), beide sind verschollen.

XL.

Der Comm. Emanuel Pereyra de Sampajo aus Algarve, der Bevollmächtigte des Königs Johann V. von Portugal beim Heiligen Stuhl hinterließ bei seinem Tode (13. Februar 1750) eine große Summe mit der Bestimmung, ihm in einer prunkvoll auszustattenden Kapelle im linken Querschiff der portugiesischen Nationalkirche S. Antonio de' Portoghesi ein Grabmal zu errichten, wie die Inschrift auf dem Fußboden vor dem Altar angibt. Die Ausführung war wohl vor 1763 vollendet, da Titi 1763, S. 400, das Werk anführt [1]. Im Verzeichnis ist es nicht erwähnt.

Ueber einer Tür an der rechten Seite der Kapelle steht der Sarkophag, auf dem zwei Bücher, eine Feder, ein Zirkel, eine Palette und ein Malstock liegen. Diese Gegenstände sollen wohl andeuten, daß der Verstorbene sich mit Schriftstellerei und Malerei beschäftigte. Darüber erhebt sich ein Medaillon mit dem Bilde Pereyras, der päpstlicher Ehrenkämmerer war. Er ist im Profil mit der Allongeperrücke dargestellt, ein ziemlich beleibter Herr mit Doppelkinn und wulstigen Lippen, einen schalkhaften Zug um die Mundwinkel. Auf der Brust trägt er den Christusorden. Ein Rückenmäntelchen, das über die rechte Schulter gezogen

[1] Nibby I, S. 104.

ist, bildet unten an der Brust den Abschluß des Reliefs und erinnert in der Faltengebung an die Marucellibüste in Florenz. Ein weiter Vorhang umhüllt das Medaillon, auf dem links unten ein Putto liegt. Seine rechte Hand ruht auf einer Fackel. An das Medaillon lehnt sich rechts ein geflügelter Genius. Er steht mit gekreuzten Beinen und stützt beide Arme auf das Medaillon. Das lorbeerbekränzte Haupt legt er auf die rechte Hand. Er ist fast nackt, nur ein Gewand bedeckt seine Hüfte. Traurig blickt er auf den Beschauer herab, ein seltener Zug in Braccis Werken.

Das Gegenstück zu diesem Grabmal bildet, ebenfalls von Bracci ausgeführt, eine fliegende Fama über der gegenüberliegenden Tür. Sie stützt sich leicht mit der Linken auf ein Medaillon, das im Felde zwei sich fassende Hände zeigt, die einen Hermesstab halten. Es ist dies wohl das Zeichen einer überseeischen portugiesischen Handelsgesellschaft[1], deren Protektor der Gesandte gewesen sein mag. Dabei die Inschrift: fide et consilio. Gehalten wird das Medaillon durch einen knienden Putto. In der Rechten hält die Ruhmesgöttin die abgesetzte Posaune. Die rechte Brust ist entblößt, das Haar durch einen Knoten zusammengehalten. Das Gewand, auf der linken Schulter befestigt, schmiegt sich an den Körper an, sodaß seine Formen sichtbar werden. Ein Vorhang fällt hinter dem Ganzen herab und füllt die Lücken zwischen den einzelnen Teilen aus. Wenig geglückt ist die Flugbewegung der Fama, dagegen sind lieblich wie immer in Braccis Werken die Putten. Ueber beiden Werken ist das Wappen Pereyras angebracht.

XLI.

Nach einer mündlichen Mitteilung des Herrn Fallani in der Akademie von S. Luca hat Comm. Viti in dem Archiv des Hospizes neben S. Maria degli Angeli die Notiz gefunden, daß das Portal neben der Kirche von Pietro Bracci entworfen und gebaut worden sei. Nach Beendigung des Portals habe der Architekt den Arbeitern Maccaroni und Wein gespendet und dabei einen Scudo (5,75 fr.) ausgegeben.

Als Eingang zu den Vorratskammern für Oel wurde das Tor 1764 von Clemens XIII. errichtet. Einfach und geschmackvoll wird es durch einen Rundbogen aus abwechselnd größeren und kleineren Quadern gebildet. Unter dem Gesims befindet sich eine Inschrifttafel und über dem Ganzen das Rezzonicowappen mit der Tiara, von der aus Kranz-

---

[1] Freundliche Mitteilung des Herrn Dr. phil. et jur. Stefan Kekulé von Stradonitz.

gewinde nach beiden Seiten herunterfallen. Den Schlußstein des Bogens bildet ein Löwenkopf mit Olivenzweigen im Maul, so den Zweck des Baues andeutend. Das Material ist Travertin (Fot. Garziolli, E 2720).

XLII.

Von Nibby I, S. 194, wird der Entwurf des Grabmals Millo in S. Crisogono dem Carlo Marchionni, die Ausführung der Skulpturen Bracci zugeschrieben, von Roma antica e moderna (1765), S. 204 und Venuti (1767), S. 1022, dagegen dem Carlo Melchiori, der « auch die Statuen und die Marmorbüste gefertigt habe ». Da der Name Melchiori mit Marchiori identisch gebraucht wird, so ist eine Verwechslung mit Marchionni nicht unmöglich. Titi erwähnt das Grabmal noch nicht; wir werden die Entstehungszeit auf etwa 1764 anzusetzen haben. Der Stil ist ganz klassizistisch. In einer Nische über dem Sarge erhebt sich ein ovaler Altar mit der Inschrift. Auf ihm steht von Flammen aus Bronze umzüngelt, ein Medaillon mit dem Bilde des Kardinals, der 16. Juni 1695 in Casale di Monferrato geboren, 1743 zum Datarius ernannt, am 16. November 1757 starb [1]. Das Bild ist als Relief in Vorderansicht gegeben. Die Auffassung des Porträts zeigt ganz den Stil der Büsten Braccis. Wir sehen einen wohlbeleibten, freundlich blickenden Herrn, dessen Haupt von Locken umgeben ist. Die Sutane ist, um ihr Atlasglanz zu verleihen, glänzend poliert, die Büste unten glatt abgeschnitten. Bracci ist wohl auch der kleine Todesgenius rechts neben dem Altar zuzuschreiben, der in der Linken die gesenkte Fackel hält und mit dem rechten Händchen sich eine Träne aus dem Auge wischt. Die Körperformen sind dieselben, die uns bei Braccis Putten so oft begegnen.

Viel schwächer und stilistisch von dem Uebrigen abweichend ist die Figur der Kirche links auf dem Sarkophag, die die linke Hand mit dem Zepter aufstützt und mit der rechten auf das Bildnis weist. Der recht ausdruckslose Kopf mit einem Diadem ist nach vorn gewandt, während der Körper nach der Seite gedreht ist. Das Untergewand, das an der Brust sichtbar wird, zeigt kleinliche Fältelung, das Obergewand wird in der Mitte des Körpers zusammengehalten. Ein Vergleich mit Marchionnis gesicherten Skulpturen wie dem Papst rechts von der Madonna an der Fassade von S. Maria Maggiore [2] und dem heiligen Ignatius in S. Apol-

---

[1] Novaes XIV, S. 212

[2] Titi, S. 250.

linare [1] scheint mir die Zuschreibung an diesen Künstler zu rechtfertigen, der ein nicht eben bedeutender Bildhauer war.

Vielleicht gehen wir also nicht fehl, wenn wir den Gesamtentwurf und die Figur der Kirche dem Werke des Carlo Marchionni einverleiben, die Ausführung des Porträts und des Putto dem Bracci zuschreiben.

XLIII.

Ende März 1767 wurde die vom Prämonstratenserorden gestiftete und von Bracci ausgeführte Statue des heiligen Norbert im linken Querschiff der Peterskirche aufgestellt [2]. Erwähnt ist sie im Verzeichnis Nr. 34 unter dem Jahre 1757.

Titi von 1763, S. 21, spricht von einer Statue des heiligen Norbert von dem « fiammingo Francesco Giansè » und Naglers Künstlerlexikon schreibt, Franz Jansens (nach Zani italien. Giansè) sei Bildhauer in Brüssel gewesen, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts blühte. In Sankt Peter sei sein Modell zur Statue des heiligen Norbert viel bewundert worden. Chattard hingegen zählt unter den Ordensgründern in seiner Nuova descrizione della Basilica Vaticana, Rom 1766 eine solche Statue von Bartolomeo Cavaceppi auf [3], während Venuti 1767 schon Braccis Statue erwähnt [4].

Es dürfte sich um einen Wettbewerb gehandelt haben, bei dem zuerst, vor 1763, das Modell der Statue Jansens, dann, vor 1766, das Cavaceppis aufgestellt wurde, schließlich aber die Ausführung Bracci bekam.

Der Heilige lebte 1085—1134, gründete 1119 den Orden, 1126 wurde er Erzbischof von Magdeburg. Seine Gebeine ruhen im Stift Strahow.

Hoch aufgerichtet steht die Gestalt fest auf dem linken Bein, etwas in die linke Seite der Nische gerückt. Norbert ist als Priester des 18. Jahrhunderts aufgefaßt: ein jugendlicher, bartloser Geistlicher mit langen Locken. In der erhobenen Rechten hält er den Kelch mit der Hostie und blickt auf die ihm zu Füßen liegende Ketzerei, eine halbnackte, nur zur Hälfte sichtbare häßliche Frauengestalt, die mit der Rechten einen Zipfel seines Untergewandes faßt, während die Linke eine Schlange hält, die sich über einem aufgeschlagenen Buche windet Eine

[1] Titi, S. 405.

[2] Cracas vom 21. März 1767.

[3] Daher die falsche Angabe bei Nibby I, S. 611 und in Thieme-Beckers Künstler lexikon Art. Cavaceppi.

[4] Vasi nennt noch 1777 Giansè als Urheber, hat also offenbar von Titi abge schrieben, ohne die Veränderung zu beachten.

Linie geht von dem Kelch über das Gewand und über die rechte Hand der Ketzerei nach der rechten unteren Ecke. Sie soll in ihrer Schwingung der Gruppe Lebendigkeit verleihen. In großem nach innen gebogenem Faltenwurf fällt das Gewand über den rechten Arm des Heiligen. Sein Gesicht zeigt merkwürdige Falten, die ihm einen eigentümlichen Ausdruck geben. Das Werk als Ganzes scheint uns wenig glücklich und für seinen Platz ungeeignet zu sein.

XLIV.

Dem am 3. Mai 1758 verstorbenen Papst Benedikt XIV. stifteten die von ihm ernannten Kardinäle ein Grabmal in der Peterskirche.

Schon 1763 bewarb sich Lebrun, ein Schüler Pigalles, vergeblich um die Ausführung einer der Figuren am Grabmal, da die Arbeit geteilt werden sollte. Zwei Kardinäle hatten den Vorsitz der Kommission [1].

1767 war das Denkmal in Arbeit [2], Anfang Mai 1769 wurde es zum ersten Mal aufgedeckt [3], doch um Verbesserungen anzubringen, wieder verhüllt, bis es Anfang Juni desselben Jahres endgültig vollendet war [4]. Die Leitung hatte Kardinal Orsini d'Aragona.

Das Ganze ist nach dem Entwurf Braccis ausgeführt (Verzeichnis Nr. 35); dagegen sind eigenhändig nur die Papststatue und die Weisheit links, während das « Verachten des Vorteils » (il disprezzo dell' interesse) von Gasparre Sibilla gearbeitet ist. Das Grabmal ist das bekannteste, jedoch nicht beste Werk Braccis, obwohl es die vernichtende Kritik Cicognaras [5] nicht verdient [6].

Der Papst, zum ersten Male stehend dargestellt, stützt die Linke auf die Thronlehne, die mit einem Engelsköpfchen geschmückt ist. Er hält die Rechte zum Segnen hoch erhoben. Der Körper vollzieht eine leichte Drehung nach rechts. Zwischen den Beinen bildet das eng anliegende Gewand eine häßliche Falte, ähnlich wie bei der Norbertstatue. Wie auch dort das Gewand über den rechten Arm lang herunterfällt, so hier das Pluviale in einer nach innen gebogenen Schwingung. Es soll dadurch die Geschlossenheit der Figur und monumentale Wirkung erzielt werden.

---

[1] Lecoy, Acad., S. 289.
[2] Venuti 1767 II, S. 1019.
[3] Cracas vom 13. Mai 1769.
[4] Cracas vom 10. Juni 1769.
[5] Storia della scultura, Bd. 7, S. 75.
[6] Abbildung in L. Justi, Gesch. der Kunst: F. Knapp, Ital. Plastik, Tafel 158, Text S 119. An der Stelle des Denkmals befand sich eine „Fußwaschung" des als Künstlerbiograph bekannten Baglioni, Titi, S. 12.

Diese geht aber leider durch die kleinliche Fältelung des Gewandes vollkommen verloren. Der Kopf zeigt die gutmütig schalkhaften Züge des Papstes. Man traut diesem Manne die Worte zu, die er bei dem Konklave 1740 zu den Mitkardinälen gesagt haben soll: Wollt ihr einen guten Kerl (buon coglione!), so nehmt mich[1].

Zur Linken der Tür sitzt die Figur der Weisheit. In der gesenkten Rechten hält sie ein aufgeschlagenes Buch. Den linken Arm stützt sie auf den Türsturz. Die Hand hält sie frei. Sie sieht lächelnd empor zu dem Papste wie die Figur der Religion am Orsinigrabe.

Auf der anderen Seite stellt eine Frauengestalt, die mit beiden Händen einen Putto abwehrt, der herangeflogen kommt und in der Linken ein mit Goldstücken gefülltes Füllhorn hält, das « Verachten des Reichtums » dar.

Die Nische, in der die Papststatue steht, zeigt auf blauem Grunde vergoldete Bronzeornamente.

Im Besitz der Familie Bracci befindet sich ein Entwurf für das Grabmal. Der Papst auf diesem ist dem der jetzigen Ausführung ähnlich, nur etwas mehr nach vorn gewandt. Für den unteren Teil des Denkmals sind zwei weitere Zeichnungen über die erste geklebt. Die erste zeigt die Weisheit stehend und angelehnt, mit einem Palmzweig in der rechten Hand, sehnsüchtig aufschauend. Unter ihr zur Rechten befindet sich ein Engel mit einer Fackel. Die zweite Skizze zeigt sie sitzend mit der Linken auf den Türarchitrav sich stützend, ein Buch in der Rechten und links von ihr einen Knaben mit Fackel. Dieser steht auf dem dritten Entwurf rechts. Unter der Allegorie steht: « Die heilige Weisheit, sie hat eine Sonne auf der Brust, weil die Weisheit den Verstand erleuchtet. Der Knabe mit der Fackel, weil die Weisheit denjenigen erstrahlen läßt, der sie besitzt ». Analog ist die andere Allegorie, die «avversione alle ricchezze», wie sie auch genannt wird, in dem ersten Entwurf stehend, in den beiden anderen sitzend dargestellt. Bloß bei dieser von Sibilla ausgeführten Figur wurde der Knabe beibehalten.

XLV.

Dem am I. Januar 1766 gestorbenen englischen Thronprätendenten Jakob III. beabsichtigte man schon damals gegenüber dem Grabmal seiner Gemahlin Maria Clementina ein Denkmal in der Peterskirche zu errichten[2].

[1] Gonse, Les chefs-d'œuvre des musées de France, 1904, S. 203/04.

[2] Venuti 1767 II, S. 1131: Binnen kurzem wird ein vornehmes Grabmal errichtet werden . . . schon ist der Platz angekauft worden.

Zu einem solchen sind in der Sammlung Bracci fünf Vorschläge vorhanden. Auf zweien befindet sich die Inschrift: Jacobo III. Magnae Britanniae regi, auf einem Caesari Augusto invicto pio, bei den anderen ist die Inschrift unleserlich. Alle zeigen eine Nische zwischen zwei korinthischen Säulen; in ihr erhebt sich das Bild des Königs, der als römischer Imperator sitzend oder stehend dargestellt ist. Doch trägt er immer die Allongeperrücke. Er ist gerüstet. Ein gewaltiger Mantel umhüllt seinen Körper, in der Rechten hält er voller Würde und Majestät das Zepter. Zu Seiten des Sarkophags zeigen vier Entwürfe die Allegorien der Tapferkeit mit Helm und Schild oder auch einer Säule und der Gerechtigkeit oder Wahrheit mit Liktorenbeil oder Spiegel. Auf drei Entwürfen sitzen die Frauen, auf einem stehen sie. Der fünfte zeigt die Tapferkeit allein am Sockel sitzend mit Trophäen, einem Löwen und einem Knaben. Auf dem schönsten und am besten ausgeführten Entwurf, der mit: Caesari Augusto invicto pio bezeichnet ist, stehen vor dem Sockel über dem Sarkophag zwei Putten mit dem Wappen und Waffen. Ganz unten am Postament ist ein Relief mit der Darstellung eines Cäsars, der gefangene Barbaren empfängt, angebracht.

Die Skizzen beweisen, daß Bracci es viel besser verstanden hätte, sich dem Stil der Peterskirche und dem ihm angewiesenen Raum anzupassen, als Canova mit seiner langweiligen und stilwidrigen Pyramide, die jetzt an dieser Stelle steht und Jakob III. zugleich mit seinen Söhnen Karl Eduard und Heinrich 1819 errichtet wurde. Auch reden die Figuren Braccis eine viel kräftigere Sprache als die schwächlichen, süßlich trauernden Engel Canovas.

XLVI.

Auch für ein Grabmal Clemens XIII., der 2. November 1769 starb, befinden sich Entwürfe in der Sammlung Bracci. Schon damals hat man also an die Errichtung eines Denkmals in der Peterskirche gedacht, das erst 1792 durch Canova zur Ausführung kam und sich im hinteren rechten Seitenschiff dieser Kirche erhebt.

Auf einem der fünf Entwürfe steht auf der Schrifttafel fast unleserlich Clementi. Auch treffen die Gesichtszüge des dargestellten Papstes nur für Clemens XIII. zu. Die Papststatue erhebt sich auf hohem Sockel über der Tür. In vier Entwürfen sitzt der Papst auf dem Thron mit der Tiara auf dem Haupte. Die Haltung ist die gleiche wie bei den beiden Statuen Clemens XII.: die Rechte streckt er zum Segnen aus, die Linke ruht auf der Thronlehne. Weit fällt das Pluviale um seine Schultern,

ein Zipfel ist auf seinen Knien umgeschlagen. In dem fünften Entwurf ist der Papst in die Knie gefallen, breitet die Hände aus und blickt inbrünstig gen Himmel. Die Tiara steht neben ihm. In dem ersten Entwurf liegen vor dem Sockel über der Tür die Bischofsinsignien, in allen anderen wird die Schrifttafel von einem großen oder zwei kleinen Engeln gehalten. Zur Seite des Sockels und der Tür stehen die Allegorien des Glaubens mit dem Kreuz und in der hoch erhobenen Hand dem Kelch, auf der anderen Seite die Stärke mit einem Pfeiler, die auf dem fünften durch einen Knaben mit Liktorenbeil und einem Löwen dargestellt wird. Die Tür wird umrahmt durch Hermen, die Jünglings- oder Totenköpfe zeigen. Möglicherweise hat Canova Braccis Entwürfe gekannt. Auch an seinem Grabmal steht eine Allegorie des Glaubens und der Gedanke, einen Todesgenius und die Löwen als Schmuck zu verwenden, mag ihm durch den großen die Inschrift tragenden Engel und den die Stärke versinnbildlichenden Löwen an Braccis Plänen eingegeben worden sein.

XLVII.

Von Melchiorri 1856, S. 290, Pistolesi 1841 und Nibby I, S. 535, werden die Basreliefs zu beiden Seiten des Hochaltars von S. Maria Maddalena wohl mit Recht dem Bracci zugeschrieben, die der unzuverlässige Vasi 1777, S. 229 einem sonst ganz unbekannten Francesco Gesnelli zuspricht. Im Verzeichnis, bei Titi und Venuti werden sie überhaupt nicht erwähnt.

Rechts befindet sich die Darstellung der Noli me tangere-Szene (Joh. XX, 17). Auf der rechten Seite kniet Magdalena. Sie streckt die Hände vor und erhebt den Blick zu Christus, der mit der Schaufel in der Linken vor ihr steht. Die Rechte hält er ihr abwehrend entgegen. Den Hintergrund bildet ein Felsen, zu dessen rechter Seite ein Stück Gartenmauer mit einer Vase zum Vorschein kommt. Von oben schweben in einer Wolke ein Engel und zwei Cherubimköpfe herab. Die kindlichen Formen des Engels sind für Bracci charakteristisch, wie auch die Wolke die gleiche Strichelung wie die Wolken an den Reliefs von S. Caterina da Siena zeigt. Die Formgebung des Körpers Christi wirkt hier unschön, übertrieben und plump, doch trifft vielleicht die Schuld einen ungeschickten Schüler, der ihn ausführte. Die Gewandbehandlung der Gestalt Magdalenas ist die gleiche wie bei dem Relief in Siena. Schön ist ihre hingebende Haltung, ihr ausdrucksvolles Gesicht ist von Locken umflossen.

Auf der linken Seite neben dem Hochaltar sehen wir die Darstellung der drei Marien am Grabe (Marc. XVI, 1 - 8). In einer Felshöhle steht

der geöffnete Sarkophag Jesu. Rechts sitzt auf ihm ein Engel, der mit der Rechten gen Himmel, mit der Linken auf das Grab weist. Von links kommen die drei Frauen heran. Magdalena voran. Erregten Schrittes dahineilend, hält sie in der Linken das Salzgefäß. Das Haupt gleicht dem der Magdalena auf dem gegenüberliegenden Relief. Hinter ihr steht Maria Jakobi, die Hände wie abwehrend erhoben, der schöne, junonische Kopf ist mit einem Tuche umhüllt. Als dritte steht Salome hinter den beiden anderen Frauen. Sie bringt die ganze Gruppe zum harmonischen Abschluß. Die Gewandbehandlung erinnert stark an die des Reliefs in Siena. Ein Vergleich mit diesem wird die Zuschreibung des schönen Werkes an Bracci voll rechtfertigen.

XLVIII.

Wohl das letzte Werk Braccis sind die beiden Stuckengel über dem Hochaltar von Le Stimmate di S. Francesco. Sie sind in keiner der Guiden und in keiner Stadtbeschreibung außer bei Diego Angeli, Le Chiese di Roma, S. 569, erwähnt. Doch besitzen wir so viel ähnliche Werke unseres Bildhauers (z. B. den Entwurf der Engelgruppe für S. Paolo fuori le mura), daß durch Stilvergleichung leicht die Richtigkeit der Zuschreibung festzustellen ist. Auf einem Dreiecksgiebel erhebt sich ein Holzkreuz mit Strahlen. Zu Seiten des Kreuzes befinden sich wie in S. Giovanni e Paolo zwei Engel auf dem Giebel. Schön und wirkungsvoll ist namentlich der linke, der mit kräftiger Geberde der Rechten nach oben weist, während der rechte Engel an das Kreuz faßt und in die Höhe blickt; seine Linke ist gegen den Beschauer ausgestreckt. Eine Wolke mit einem kleinen Engel und Engelsköpfchen erfüllt die Giebelecke. Charakteristisch ist vor allem der kleine Engel, der mit dem rechten kleinen Engel am Altar von S. Ignazio große Aehnlichkeit hat. Da das Material der Figuren Stuck ist, so sind sie etwas beschädigt, üben aber auf die Fern- und Untenansicht berechnet, ausgezeichnete dekorative Wirkung aus.

XLIX.

Der Vollständigkeit halber seien hier noch kurz einige nicht zur Ausführung gekommene Entwürfe in der Sammlung Bracci erwähnt: 1. ein Denkmal mit der thronenden und gekrönten Gestalt der Kirche, die ein Medaillon mit einem nicht zu erkennenden Relief in den Händen hält. Zur Seite stehen die Gerechtigkeit und Wahrheit, unten am Sockel

sieht man das Corsiniwappen. — 2. Zwei sehr ansprechende Darstellungen der Caritas : die erste hält auf dem rechten Arm ein Kind an die offene Brust, um es zu nähren; die zweite trägt es auf dem linken Arm, während ein anderes neben ihr steht und sich an sie schmiegt. — Trefflich sind auch 3. zwei Engel, die auf einem nur als Kreissegment gegebenen Giebel knien. Der eine linke faltet die Hände, während der andere sie auf der Brust kreuzt. Beide blicken nach oben. — 4. Vier Giebelfiguren, je zwei Frauengestalten. Erstens links mit Palme in der Linken, rechts mit einem Kreuz. Zweitens links betend mit gefalteten Händen, rechts mit einer Palme in der Rechten.

Wenig bedeutend ist 5. eine Darstellung der Szene der Aeneis (Virgil VI), wo Aeneas zu Pluto und Proserpina in den Hades eintritt, im Besitz des Barons Camuccini in Cantalupo Sabina (wohl eine Jugendarbeit).

6. Mehrere Entwürfe für Triumphbogen: zwei zur Verherrlichung eines Papstes mit Tugenden und Frauengestalten mit den Papstinsignien geschmückt. Drei andere mit einem Cäsar, einer Fama oder einer Roma geziert, zeigen Sklavenstatuen und Trophäen. Alle werden durch korinthische Säulen gegliedert, über dem Bogen erhebt sich eine hohe Attika, wie bei dem Konstantinsdenkmal. Eine Ueberfülle von Ornamenten und gebrochene Segmentgiebel sind an ihnen angebracht. Bedeutungslos sind Entwürfe für einen Palast und ein Monument; ebenso die Darstellung eines Columbariums.

Ebensowenig bedeutend sind (7) Skizzen für einen Altartisch mit zwei Löwen und für Vasen.

Gut ist eine Skizze für ein Grabmal (8). Ueber einer Tür steht der Sarg, auf ihm sitzt ein Engel mit einer Posaune, der einen weit herabfallenden Vorhang hält. Unten zu Seiten der Tür stehende Totengerippe, die im Profil gegeben sind.

ERGÄNZENDES ZUR LEBENSGESCHICHTE.

VIELE Ehrungen wurden Bracci zuteil. So erzählt Azzarelli, ihm sei mit Carlo Marchionni 1735 für ihre Verdienste um die Befestigung der Engelsburg dort eine Inschrift gesetzt worden: . . . ob victoriam de fisco relatam ac libertatem tormentariis et libratoribus restitutam.

Mit Cavaceppi zusammen wurde er 1764 vom Papst berufen, die beiden Centauren abzuschätzen, die der Papst vom Neffen des Prälaten Furietti für 13 000 Scudi kaufte[1]. Am 20. Februar 1740 wurde er in die Akademie von S. Luca aufgenommen, am 21. Dezember 1756 zum Principe derselben ernannt. Am 13. April 1753 wurde er Mitglied der Virtuosi del Pantheon und am 10. April 1761 der Accademia Clementina zu Bologna.

Bracci starb am 13. Februar 1773 im Palazzo Lante. Die Trauerfeier fand in der gegenüberliegenden Kirche S. Eustacchio statt und hier wurde er auch beigesetzt. Der Grabstein ist nicht mehr aufzufinden, wie Mattia Azzarelli berichtet.

Dieser Schriftsteller spricht auch von hinterlassenen Schriften des Meisters über Militärarchitektur, über Geometrie in ihrer Anwendung auf die Baukunst, über Sonnenuhren und über Hieroglyphen, wie ergänzend erwähnt sei.

Drei Söhne unseres Künstlers waren ebenfalls Künstler. Ihr gemeinsames Werk ist das Grabmal des Federico Marcello Lante della Rovere

---

[1] Justi, Winckelmann III, S. 251. — Es handelte sich wohl nur um die Statuen, denn es heißt schon im Cracas vom 31. März 1742: die vom Monsignor Furietti in Tivoli gefundenen Mosaiken von Giardoni mit Füßen versehen, seien vom Papst ans Kapitol. Mus. geschenkt.

in der dritten Kapelle rechts von S. Niccolò da Tolentino. Ueber einer Tür hängt aus schwarzem Marmor ein Vorhang, der von einem rechts stehenden Engel über das Medaillon mit dem Bilde des Kardinals gehalten wird. Links sitzt ein Adler am Fuße eines Eichenstammes (Rovere) auf den Bischofs- und Kardinalsinsignien. Auf dem Tuch steht die Inschrift. Das Ganze bietet nichts Besonderes. Der Entwurf stammte von Virginio, die Marmorarbeit von Alessandro und schließlich die Malerei von Filippo. Letzterer führte auch ein Fresko in S. Andrea del Quirinale aus [1].

Die Söhne setzten 1775 ihrem Vater ein Denkmal in Form einer Büste im Pantheon. Ausgeführt ist sie von dem Bildhauer Pacetti. Heute befindet sie sich mit den vielen anderen früher im Pantheon stehenden Büsten berühmter Künstler in der sogenannten Protomoteca im Erdgeschoß des Konservatorenpalastes [2].

Ein anderes Bild des Künstlers hängt in der Sammlung der Bildnisse der Accademia di S. Luca.

---

[1] Titi, S. 302.

[2] Righetti, Campidoglio, Vol II, Taf. 329 (Abbild.), Text S. 133/134.

SCHLUSSWORT.

PIETRO Bracci hat meist in Marmor und Stuck gearbeitet, nur die Kapitolinische Clemensstatue und die Putten am Hochaltar von S. Maria Maggiore wurden nach seinen Entwürfen gegossen. Er weiß seinen Gestalten monumentale Wirksamkeit zu verleihen, die durch die kräftige und energische Behandlung des Marmors gesteigert wird. Die Gewandung zeigt barocken Schwung der Bäusche und Falten, die scharfe Ränder aufweisen. Im einzelnen ist das Stoffliche, namentlich der Priestergewänder, genau wiedergegeben, meist ohne den Gesamteindruck zu beeinträchtigen, doch verfällt der Künstler bisweilen in kleinliche Fältelung, die dann ungünstig wirkt. Seinen jugendlichen, vor allem den weiblichen Gestalten, den Allegorien und Ruhmesgöttinnen liebt er ein zartes Lächeln zu verleihen, während die männlichen reifen Alters Energie und starken Willen erkennen lassen. Die Porträtbüsten sind ohne Uebertreibung treffend charakterisiert. Die Gesichtsformen sind fest und ohne Weichheit und Ueppigkeit. Trefflich sind die Putten und jugendlichen Engel, die oft zu dekorativen Zwecken verwandt vorzüglich dem angewiesenen Platze angepaßt sind. Durch spirale Strichelung erhalten die Wolken, auf denen Heilige und Engel schweben, den Schein luftiger Leichtheit. Der Künstler beherrscht vollkommen die virtuose Technik des vorhergegangenen Jahrhunderts.

Von seinen architektonischen Entwürfen ist nur das Portal bei S. Maria degli Angeli ausgeführt worden. Sie zeigen einen für ihre Zeit strengen Stil und gut gegliederten Aufbau; Alessandro Galilei steht ihm darin von den Baukünstlern der Zeit am nächsten.

Betrachten wir die Stellung unseres Künstlers im Rahmen der römischen Kunstgeschichte, so ergibt sich etwa folgendes Bild:

Oft beobachten wir in der Kunstgeschichte, daß auf die hochdramatische Kunst eines Genies die Talente mit lyrischen Stimmungen folgen: auf Donatello folgt Benedetto da Majano, auf Bernini, möchte ich sagen, Bracci. Zwischen letzteren beiden steht vermittelnd Camillo Rusconi, dessen Stil man vielleicht episch nennen könnte.

Das Prinzip der Renaissance ist Ruhe, das des Barock und Rokoko Bewegung. Ist aber, um ein Gleichnis zu brauchen, Berninis Kunst wie das Brausen eines Sturmes, so wirken Braccis Werke wie das Säuseln eines leichten Windes. Welche Leidenschaft durchzuckt, welche nervöse Unruhe durchzittert die Büsten Berninis, wie sanft und milde blicken dagegen die Gestalten Braccis auf den Beschauer herab! Glühendste Extase berauscht die heilige Terese und Todesschauer machen die heilige Ludovica Albertoni erbeben, ein sanftes Lächeln der Verklärung aber schwebt um die Lippen der heiligen Rosa und der heiligen Agnes von Montepulciano.

Bracci ist ein Zeitgenosse der Bouchardon und Adam, der Allegrain und Falconet. Auch er ist ein Rokokokünstler und gibt seinen Gestalten graziöse Pose und liebliche Anmut.

Trotzdem er die Zeit Winckelmanns (gest. 1768) und der beginnenden Rückkehr zur Antike erlebte, ist davon in seinen Werken wenig zu spüren. Kann man aber von Canova, dem so gepriesenen ersten Klassizisten, behaupten, er habe viel antiken Geist, wie ihn Winckelmann verstand, in sich aufgenommen, wenn auch zuzugeben ist, daß er sich darum bemühte? Die Gruppe des Herkules und Lichas ist durchaus barock empfunden, die Gruppe Amors und Psyches oder der Todesengel am Rezzonicograb ist voller Rokokostimmung. Letztere beide zeigen ebenso zarte Glieder und mildes Lächeln auf den hübschen Gesichtern wie die Arbeiten Braccis. Selbst der dem Apoll von Belvedere nachgebildete Perseus im Vatikan ist ins Rokoko transponiert. Auch Canovas Papststatuen weichen in Auffassung und Bewegung nicht so sehr von denen Braccis ab.

Bernini — Rusconi — Bracci — Canova stellen eine Entwicklungsreihe dar, die mit dem ersten wahrhaft klassizistischen Bildhauer abzuschließen ist: das ist der Däne Thorwaldsen.

Bernini in seiner genialen Größe bildet den Höhepunkt des Barocks. Schon seine besten Gehilfen, Ercole Ferrata und Domenico Guidi, die Schüler seines gemäßigteren und nüchterneren Konkurrenten Algardi gewesen waren, mildern die Leidenschaftlichkeit seines Stils; Rusconi, Ferratas Schüler, gibt seinen Gestalten die Ruhe wieder.

Bracci ist der Bildhauer des Rokoko, soweit von einem solchen in Rom gesprochen werden kann, wo das überlieferte Streben nach Größe auf allen Künstlern lastet. Auch Maini und Giuseppe Rusconi suchen ihren Figuren Gefälligkeit und Anmut zu geben, während die durch einen feinen Sinn für Schönheit und Monumentalität ausgezeichneten Montauti und della Valle der Renaissance näher stehen, wie z. B. ihre Ordensgründerstatuen in der Peterskirche beweisen. In der Baukunst entspricht Fuga etwa unserem Bracci, Galilei dem della Valle.

Die meisten anderen italienich-römischen Künstler der Zeit wie die Benaglia, Bergondi, Cornacchini, Grossi sind keiner Beachtung wert. Ihre ungeschickt drapierten und unharmonisch bewegten Figuren haben nicht zum wenigsten den schlechten Ruf verschuldet, in dem Barock und Rokoko so lange standen. Eine rühmliche Ausnahme bilden nur Cametti [1] und Pincellotti.

Canova läßt sich immerhin schon von der spätrömischen Antike beeinflussen, doch erst Thorwaldsen gibt seinen Gestalten die edle Einfalt und stille Größe, die Winckelmann in der Antike sah.

---

[1] Außer den bei Thieme-Becker aufgezählten Werken stammen von ihm die Grabmäler Muti in S. Marcello (Nibby I, S. 318, Abbildung in Bergner, Das barocke Rom 131).



VERZEICHNIS DER WERKE PIETRO BRACCIS.

Erhalten:

Aversa: Grabmal Caraccioli (XVII). (Taf. VI a.)

Berlin: Kaiser Friedrich-Museum: Büste Benedikts XIV. (XXXVI). (Abb. Schottmüller, Beschreibung der Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums: Italienische Skulpturen, S. 193.)

Florenz: Biblioteca Marruccelliana: Büste des Francesco Marruccelli (XXVIII). (Taf. IV b.)

Grenoble: Museum: Büste Benedikts XIV. (XXXVI). (Abb. Gonse, Chefs-d'œuvres des musées de France, S. 203).

Mailand: Castell. Sforcesco: Büste Benedikts XIV. (XXXVI).

Neapel: Dom: Himmelfahrt Mariä (XIX). (Taf. VI b.)

Newyork: Metropolitanmuseum: Büste Benedikts XIV. (XXXVI). (Abb. Art in Amerika, 1913, S. 275.)

Ravenna: Metropolitankirche: Tabernakel (XXX). (Taf. XII a.)
Nationalmuseum: Clemens XII. (X). (Abb. Ricci, Raccolte artistiche S. 123.)

Rom: Accademia di San Luca: Relief König Josias von Juda (I). (Taf. I a.)
Sant' Agostino: Putten am Hochaltar (VI) (Fot. Gargiolli B 339).
Sant' Agostino: Grabmal Imperiali (XXI). (Abb. Magni, Barocco a Roma I. Taf. 57.)
Villa Albani: Apollo (XXII). (Fot. Moscioni, Roma N. 1960.)
Sant' Andrea delle Fratte: Grabmal Calcagnini (XXV). (Taf. III a.)
Sant' Antonio de' Portoghesi: Grabmal Sampajo (XL). (Taf. V b.)
Santa Caterina da Siena a Piazza Magnanapoli: Heilige Rosa von Lima und Heilige Agnes von Montepulciano (XXXIII). (Taf. VIII.)
San Crisogono: Figuren am Grabmal Millo (XLII).
Fontana di Trevi (XXXVIII). (Fot. Moscioni 11 631/32.)

Rom: San Giovanni de' Fiorentini: Relief der Taufe Christi (XIV). (Fot. Alinari 26739.)

San Giovanni in Laterano, Vorhalle: Relief: Johannes vor Herodes (XV). (Fot. Alinari 26591.)

Cappella Corsini: Relief: Wunder des hl. Andreas Corsini (VIII). (Taf. X a.)

San Giovanni e Paolo, Apsis: Zwei Engel (II).

Vorraum der Sakristei: Büsten Innocenz XII. und des Kardinals Fabrizio Paolucci (III). (Taf. II.)

Haus bei San Girolamo della Carità: Christus (XI). (Taf. IV a.)

Sant' Ignazio: Schmuck des Verkündigungsaltars (XXVII). (Fot. Alinari 27869/71.)

Kapitolinisches Museum: Sog. Antinous (XII). (Fot. Moscioni, Roma N. 694.)

Konstantinsbogen: Wiederherstellung (IX).

San Marcello am Corso: Grabmal Paolucci (IV). (Taf. III a.)

Santa Maria degli Angeli: Portal (XLI). (Fot. Gargiolli E 2720.)

Santa Maria Maddalena: Reliefs: Noli me tangere und die drei Marien am Grabe (XLVII). (Taf. XII b.)

Santa Maria Maggiore, Fassade: Umilità (XX). (Taf. VII a.)

Vorhalle: Relief: Konzil des Papstes Hilarius (XXIII). (Fot. Alinari 28307.)

Inneres: Engel am Tabernakel (XXIX). (Fot. Alinari 28297.)

Santa Maria sopra Minerva: Skulpturen am Grabe Benedikts XIII. (XIII.) (Fot. Alinari 27901.)

San Pietro in Vaticano: Grabmal der Maria Clementina Sobieski (XVIII). (Fot. Alinari 26458.) Hl. Vincenz von Paul (XXXII). Hl. Hieronymus Aemiliani (XXXIV). (Taf. IX.) Hl. Norbert (XLIII). Grabmal Benedikts XIV. (XLIV). (Abb. L. Justi, Geschichte der Kunst, Tafel 158.)

Le Stimmate di San Francesco: Engel über dem Hochaltar (XLVIII).

Santa Trinità de' Pellegrini (Ospizio): Papst Benedikt XIV. (XXXI). (Fot. Moscioni 22388.)

Siena: Dom: Relief Tempelgang Mariae (XXVI). (Taf. I b.)

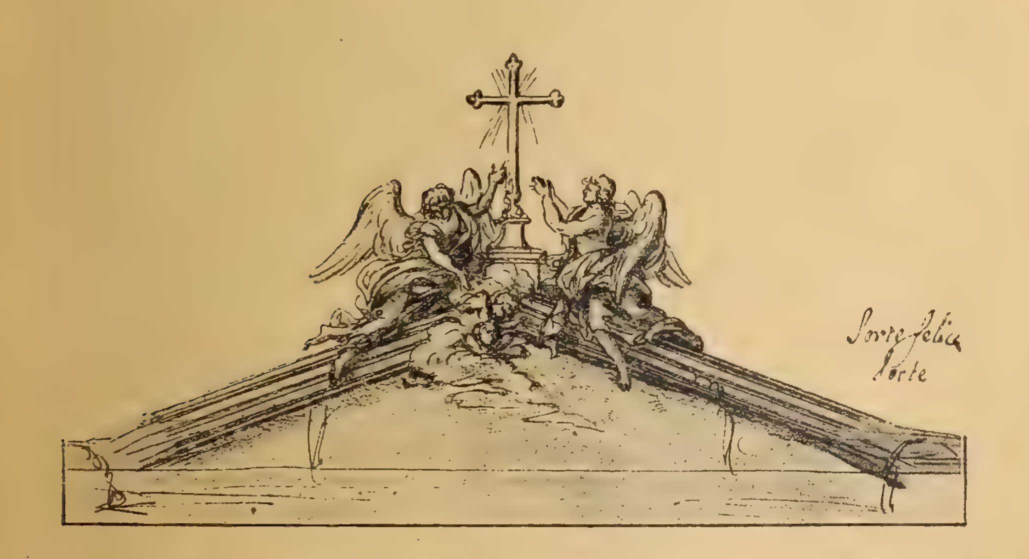
Subiaco: Haus der Missionare: Büste des Kardinals Spinola (XXXV). (Fot. Ezio Prosperi, Subiaco).

Verschollen oder zerstört:

Büste des Kardinals Paolucci (V).
Hl. Petrus Nolascus und hl. Felix von Valois (für Lissabon) (VII).
Clemens XII. (Kapitolinisches Museum) (XVI).
Skulpturen in San Lorenzo in Damaso und San Girolamo degli Schiavoni (XIV).
Büsten Clemens XIII. (XXXIX).

Entwürfe:

Puttengruppen (VI).
Fassade für San Giovanni in Laterano (VIII).
Grabmal Calcagnini (XXV).
Fassade für San Paolo fuori le mura (XXXVII).
Fontana di Trevi (XXXVIII).
Grabmal Benedikts XIV. (XLIV).
Grabmal Jakobs III. (XLV).
Grabmal Clemens XIII. (XLVI).
Verschiedene Entwürfe (XLIX).





LITERATURVERZEICHNIS.

Accademia di S. Luca, Trionfo delle 3 nobili . . . arti mostrate nel Campidoglio, 1725 Roma, (Salvioni).

Angeli, Diego, Le chiese di Roma, Roma 1903 (sehr unzuverlässig).

Armaillacq, L'église nationale de Saint-Louis des Français à Rom, 1894.

Armellini, Mariano, Le chiese di Roma, Roma 1887.

Azzarelli, Mattia, Pietro Bracci in: Album, Giornale Letterario e di belle arti, anno V, 1840 und in: Tipaldo. Biografia degli italiani illustri del secolo XVIII, 1836, Bd. 6, mit Zusätzen in: Vite dei Romani illustri III, Nuova Tipografia dell' Orfanotrofio 1890.

Bergner, Heinrich, Das barocke Rom, Berühmte Kunststätten, Bd. 4.

de Beylié, Le musée de Grenoble, Paris 1909.

Biermann, Georg, Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914.

Boni, Filippo de, Biografia degli artisti, Venezia 1852.

Dom Calmet (Abbé de Senones), Bibliothèque lorraine ou l'histoire des hommes illustres, Nancy 1751.

Cancellieri, Storia de' sollenni possessi de' sommi pontefici da Leone III a Pio VII, Roma 1802.

Cardella, Lorenzo, Memorie storiche de' Cardinali, Roma 1794.

Cassio, Alberto, Corso delle acque, Roma 1756.

Cerrotti, Francesco, Lettere e memorie autografe ed inedite di artisti tratte dai mss. della Corsiniana, Roma 1860.

Chattard, Nuova descrizione della Basilica Vaticana, Roma 1766.

Cicognara, Conte Leopoldo, Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fin al secolo di Canova, Prato 1824.

Cracas, Diario ordinario, Roma 1716 ff.

Escher, Konrad, Barock und Klassizismus, Leipzig 1910.

Falda, Giovann Battista, Le fontane di Roma, 1691.

Faluschi, Giovacchino, Breve relazione delle cose notabili della città di Siena, Siena 1815.

Fea, Carlo, Nuova descrizione di Roma antica e moderna, 1821.

Ferri, Marco, Guida di Siena, 1832.

Filarete, Cod. Vat. lat. 8235 Scritture spettanti alla fontana di Trevi, 1762.

Fraschetti, Stanislao, Il Bernini, Mailand 1900.

Gaddi, Giambattista, Roma nobilitata nelle sue fabbriche da . . . Clemente XII, Roma 1736.

Gonse, Les chefs-d'œuvres de France (Sculpture), Paris 1904.

Guérin, Paul, Vies des Saints (les petits Bollandistes), Paris 1856.

Helbig-Amelung, Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Leipzig 1912/13.

Justi, Karl, Winckelmann, 2. Aufl., Leipzig 1898.

Lecoy de la Marche, Académie de France à Rome. Paris 1874.
Magni, Giulio Storia dell' arte italiana 1902 und il Barrocco a Roma nelle' architettura e nella scultura decorativa, Torino 1911.
Melchiorri, Giuseppe, Guida metodica di Roma, Roma 1834 und 1856.
Mercurio errante di Roma 1741, 1760 und 1771 (Pietro Rossini da Pesaro).
Milizia, Francesco, Memorie degli architetti antichi e moderni, Parma 1781.
Moroni, Gaetano, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, Venezia 1847—1861.
Nibby, Antonio, Roma nell' anno 1838, Roma 1841, Parte moderna: I. Kirchen, II. Brunnen, Paläste usw.
Noack, Friedrich, Deutsches Leben in Rom (1700—1900), Stuttgart und Berlin 1907.
Novaes, Giuseppe de, Elementi della storia de' sommi pontefici sino a Pio VII 3. Aufl., Romae 1821.
Orlandi, Abecedario pittorico, ergänzt von Pietro Guarienti, Venezia 1753, dazu Supplemento alla serie di 300 elogj o sia Abcedario pittorico, Firenze 1776.
Pascoli, Lione, Vite de' pittori, scultori etc., Roma 1730-36.
Pasolini, Pier Desiderio, Ravenna, Rom 1912.
Pio, Niccolò, Le vite de' pittori etc., 1724 (Cod. Vat. Cappon. 257). (ungedruckt).
Pistolesi, Descrizione di Roma, 1841.
Posse, Hans, Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke, Italienische Gemälde, Berlin 1909.
Ranke, Die römischen Päpste, Leipzig 1878.
Ribuffi, Gasparre, Guida di Ravenna, 1835.
Ricci, Corrado, Kunst in Norditalien, Stuttgart 1911.
—, Guida di Ravenna, 1884.
—, Raccolte artistiche di Ravenna, 1905.
Righetti, Descrizione del Campidoglio, Roma 1836.
Roma antica e moderna 1741, 1745, 1750, 1761, 1765.
Roserot, A. Edme Bouchardon, Paris 1910.
Schottmüller, Frieda, Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke: Italienische Skulpturen, 1913.
Sigismondo Napoletano, Descrizione di Napoli, 1788 (Treves).
Sobotka, Ein Entwurf Marattas zum Grabmal Innozenz XI. und die Papstgräber der Barockzeit, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 1914, S. 22.
Thirion, H., Les Adam et Clodion. Paris 1885.
Ticozzi, Dizionario degli architetti etc., Milano 1830.
Titi, Filippo, Descrizione delle pitture etc. in Roma, Roma 1763 (Anhang: Indice Capitolino).
Tofanelli, Catalogo delle sculture etc. nel museo etc. di Campidoglio, Roma 1818 und 1829.
Tosatti, Quinto,: L'evoluzione del monumento sepolcrale etc. Bollettino d'arte 1913, S. 173.
Valesio, Francesco, Diario, ungedruckte Handschrift im Kapitolinischen Archiv.
Vasi, Itinerario istruttivo 1777 und 1824 (Roma).
Venuti, Ridolfino, Accurata e succinta descrizione di Roma moderna. Quartausgabe 1766 (mit Abb. von Piranesi, Oktovausgabe 1767).
Voss, H., Die Fontänen Berninis, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, 1910.
Wahl, Thomas von, Archivalien zu L. Vanvitelli und G. B. Maini, Repertorium f. Kunstw. 1911 S. 11.
Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1907.
Zani, Pietro, Enciclopedia metodica, Parma 1819.

KÜNSTLER- UND ORTSVERZEICHNIS.



LEBENSLAUF.

Ich, Erwin Kurt Gustav Oskar von Domarus, Sohn des Obersten z. D. Oskar von Domarus und seiner Ehefrau Margarete geb. Wiedemann in Klotzsche bei Dresden, bin geboren am 4. September 1887 in Leipzig. Ich bin Königlich Sächsischer Staatsbürger und evangelisch-lutherischer Konfession.

Zuerst erhielt ich Privatunterricht und besuchte die Bürgerschule in Leipzig, dann von Ostern 1897 bis Sommer 1899 das Königliche Gymnasium daselbst, von Sommer 1899 bis Mai 1904 das Gymnasium in Zittau i. S., von Mai 1904 bis Ostern 1908 das Königliche Gymnasium zu Dresden-N., das ich mit dem Reifezeugnis verließ.

Von Ostern 1908 bis Michaeli 1908 studierte ich an der Universität Erlangen, von Michaelis 1908 bis Ostern 1909 an der Universität Leipzig, von Ostern 1909 bis Ostern 1910 an der Universität München, von Ostern 1910 bis Michaelis 1910 an der Universität Berlin Philologie und Geschichte. Damals entschloß ich mich, mich dem Sonderstudium der Kunstgeschichte zuzuwenden. Bis März 1913 hörte ich in Berlin Vorlesungen bei den Herren Frey, Goldschmidt, Weisbach und Max Georg Zimmermann. Vom März 1913 bis Anfang Juli 1914 hielt ich mich mit einer viermonatlichen Unterbrechung im Sommer 1913 in Italien, namentlich in Rom auf. Von Michaelis 1914 ab besuchte ich die Universität Greifswald und hörte bei den Herren Bernheim, Glagau, Rehmke, Schwarz und Semrau. Allen meinen Lehrern fühle ich mich zu Dank verpflichtet.

